Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
ISSN: 1794-6670
revistascientificasjaveriana@gmail.com
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

Hernández Salgar, Óscar
La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 39-77
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023537003

Cómo citar el artículo
Número completo
Más información del artículo
Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música*

THE SEMIOLOGY OF MUSIC AS A TOOL FOR THE SOCIAL STUDY OF MUSIC

A SEMIÓTICA MUSICAL COMO FERRAMENTA PARA O ESTUDO SOCIAL DA MÚSICA

Óscar Hernández Salgar**

Fecha de recepción: 15 DE JUNIO DE 2011 | Fecha de aceptación: 15 DE SEPTIEMBRE DE 2011.
Encuentre este artículo en http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co.
Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<39:SMHESM>2.3.TX;2-E

Resumen

El estudio reciente de la significación musical ha estado marcado por una brecha aparentemente insuperable entre las disciplinas que se centran en el texto musical como material sonoro (teoría de la música, musicología), aquellas que prefieren enfocarse en el sujeto oyente (ciencias cognitivas, psicología de la música) y aquellas que se centran en los discursos sociales sobre la música (etnomusicología, antropología, sociología). Este artículo plantea que en los avances de la semiótica musical de los últimos veinte años es posible encontrar herramientas que permitan superar esta brecha. Con este fin, tras un recorrido por los conceptos más relevantes de este campo, se identifican tres grandes enfoques sobre la significación musical: el semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político. Esta clasificación sirve como base para presentar unas breves consideraciones metodológicas para abordar el estudio del significado musical desde distintos intereses académicos.

Palabras clave: semiótica musical, significación musical, musicología, tópico musical, música y noopolítica, cognición musical, música y significado..

* Artículo de reflexión. Hace parte del proyecto de tesis del autor titulado "Los mitos de la música nacional. Semiosis y noopolítica en las músicas populares colombianas del siglo XX", Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana

**Maestro en música, administrador cultural y Magíster en Estudios Culturales. Profesor asistente y ex director del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente, estudia el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la misma universidad. Ha publicado varios textos sobre la poscolonialidad musical y la relación entre música y estudios culturales. oscar.hernandez@javeriana.edu.co.

Palabras clave descriptor: Semiótica y música, Musicología – Aspectos sociales, Percepción musical, Símbolos.

Abstract

The recent studies on musical signification have been determined by an apparently insurmountable gap between disciplines that focus on the musical text as sound (music theory, musicology), those that focus on the hearing subject (cognitive sciences, psychology of music) and those that focus on social discourses about music (ethnomusicology, anthropology, sociology). This article states that, in the most recent theoretical advances in music semiotics, it is possible to find elements to overcome this gap. After a brief examination of the key concepts of music semiotics, the author identifies three large groups of approaches to this problem: the semiotic-hermeneutic approach, the cognitive-embodied approach, and the social-political approach. This classification allows him to introduce a brief methodological proposal for the study of musical signification from different academic interests.

Keywords:Music Semiotics, Musical Signification, Musicology, Musical topic, Music and Noopolitics, Musical Cognition, Music and Meaning.

Keywords Plus: Music – semiotics, Musicology – Social aspects, Musical perception, Signs and symbols.

Resumo

O recente estudo da significação musical tem sido determinado por um fosso aparentemente inevitável entre as disciplinas que enfocam o texto musical (teoria musical, musicologia), as que se centram sobre o assunto da audição (ciências cognitivas, psicologia da música) e os que se concentram em discursos sociais sobre música (etnomusicologia, antropologia, sociologia). Este artigo prevê que, nos mais recentes avanços teóricos da semiótica da música, é possível encontrar elementos para superar essa lacuna. Após um breve exame dos principais conceitos da semiótica da música, o autor identifica três grandes grupos de abordagens para este problema: a abordagem semiótico-hermenêutico, a abordagem cognitivo-encarnado, e da abordagem sócio-politico. Essa classificação permite-lhe apresentar uma breve proposta metodológica para o estudo da significação musical a partir de diferentes interesses acadêmicos.

Palavras chave: semiótica da música, significação musical, musicologia, música e noopolitica, cognição musical, música e significado.

Palavras chave descritor: Música – semiótica, Musicologia - Aspectos sociais, Percepção musical, Sinais e símbolos.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

Scholars like Frith and Laing have on several occasions asked explicitly for help from musicians and musicologists. Their calls have not had much response because most cultural theorists and sociologists do not feel comfortable in the world of pentatonic majors, E minor sevenths, anticipated downbeats, digital delay and quantizing, while musicians are socially encouraged to stay in the ghettos of anti-verbal "art" or "kick-ass" for the sake of their own muso credibility.

(Tagg, 2003, p. 2)

La música siempre ha tenido una función dentro de los grupos sociales que la producen. Incluso en la ilusión de la autonomía del arte, autores como Adorno afirman que la función de la música está en su falta de función, pues esta ausencia es la que permite denunciar los riesgos del totalitarismo (Adorno, 1980). Los grupos humanos siempre han usado la música para fines religiosos, sociales y políticos. Durante un tiempo, se pensó que la música, como fenómeno superestructural, era un reflejo pasivo de las relaciones políticas y económicas (Wade, 2002; Pelinski, 2000). Sin embargo, durante los últimos años, se ha hecho cada vez más evidente que la música contribuye activamente en la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos y de las identidades que asumimos (Frith, 1996; Vila, 2002; Tagg, 1999). La música es *relevante socialmente* porque le permite a la gente hacer cosas con ella: no solo bailar o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar sus emociones y comunicarse con un colectivo.

Por esta razón, la música también tiene un papel en las relaciones de poder que atraviesan cualquier grupo humano: Puede reforzar imaginarios totalitarios o ayudar a articular resistencias. Puede ser usada por gobiernos para reforzar la adscripción a unos determinados símbolos y también por el capital para facilitar su expansión mediante la manipulación de los deseos. Al mismo tiempo, puede ser usada para visibilizar y contestar los abusos del poder y sirve como un pegante poderoso de los movimientos sociales. La música también es *relevante políticamente*.

Por otro lado, la industria de la música mueve miles de millones de dólares cada año en todo el planeta, genera empleo y produce riquezas incalculables. Las personas consumen música permanentemente en la televisión, en los reproductores portátiles, en conciertos, en sitios de baile y en un sinfín de contextos (Tagg, 1999). Cada una de estas reproducciones está relacionada con una cadena de valor de la que hacen parte ejércitos de intérpretes, compositores, productores, ingenieros de sonido, distribuidores, fabricantes de instrumentos, etcétera. Hoy en día, el consumo de música pone en movimiento mecanismos económicos de alcances globales como nunca antes en la historia. La música es *relevante económicamente*.

Pero nada de esto sería importante si no fuera porque la música *significa*. La música *dice* diferentes cosas a diferentes personas. Sin embargo, aunque permanentemente

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

usamos la música con fines que no se limitan a lo musical (para calmarnos, acelerarnos, inspirarnos, unirnos a otras personas, etcétera), es un hecho que todavía sabemos muy poco sobre cómo significa la música. El poder de los sonidos musicales en la sociedad y su capacidad para afectar la vida de la gente se dan frecuentemente como algo dado por parte de etnomusicólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores y economistas. Pero no todos los investigadores de esas disciplinas tienen herramientas para analizar cómo circulan estos significados en el sonido y, por ello, sus reflexiones apuntan principalmente a los discursos que se usan para darle sentido a la música. Desde esta perspectiva, el sonido musical, a pesar de su relevancia, sigue pareciendo un continente inexplorado. En palabras de Ramón Pelinski:

> [Simon] Frith observa que la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que *los oyentes asignan ellos mismos* a la música. Como en el caso de la homología, si las significaciones fueran inherentes al material musical, el oyente no podría negociar con ellas; por lo tanto, las significaciones musicales deben entenderse como construcciones sociales; ello explicaría por qué son a menudo contradictorias (lo que también justifica el poco interés que sociólogos, antropólogos y estudiosos de la cultura popular tienen por las estructuras sonoras). (Pelinski, 2000, p. 167, cursivas en el original)

En este fragmento, se puede observar cómo, ante la dificultad de adentrarse en las particularidades del sonido musical, algunos teóricos de las ciencias sociales han planteado una falsa dicotomía: ya que no hay una correspondencia necesaria entre el sonido y las estructuras sociales –como lo planteaba la homología estructural que estuvo en boga en los años sesenta–, la conclusión que extraen Frith y otros es que no puede haber ningún tipo de correspondencia y, por lo tanto, el estudio de las significaciones debe concentrarse en los discursos y dejar de lado las preocupaciones por el sonido. Esta postura acierta en señalar que cada individuo "negocia" de manera diferente el sentido que construye con la música, pero no nos dice por qué razón no cualquier música puede ser usada para construir cualquier tipo de sentido[1]. Por otro lado, los teóricos musicales y los musicólogos son quienes manejan el lenguaje críptico de la notación y la teoría musical y, por tanto, son supuestamente quienes tienen mejores herramientas para acceder a los significados que circulan en el sonido. Sin embargo, la musicología ha estado obsesionada durante mucho tiempo con la idea de que la música difícilmente puede referirse a algo que esté más allá de ella misma. Este planteamiento, aunque tiene argumentos sólidos, ha llevado en muchos casos a la idea errónea de que la música no puede significar, bajo el supuesto de que cualquier tipo de significado conlleva una referencia a una realidad extramusical. La idea de la música absoluta desarrollada durante el siglo XIX, fortaleció esta posición y debilitó los intentos de estudiar el significado musical. En palabras de Lawrence Zbikovsky:

> En lugar de sondear el contexto histórico o cultural de los enunciados musicales, o las redes complejas de interacción social que dan lugar al comportamiento musical, la teoría de la música sigue concentrándose en detalles del discurso musical con una ob-

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

> sesión que es al mismo tiempo enloquecedora y quijotesca para los teóricos culturales y sociales. (Zbikowski, 2002, p. X, traducción mía)[2]

Así, durante mucho tiempo, ha existido un vacío entre los estudiosos de la música y los científicos sociales[3]. Los primeros se ubican en el lugar privilegiado que les confiere el hecho de abordar un lenguaje que pocos entienden. Los segundos parecen tener vedado el acceso a los materiales musicales concretos. A pesar de lo anterior, durante la segunda mitad del siglo XX, se empezó a desarrollar y fortalecer un vasto campo de estudios que opera bajo la denominación de *semiótica musical*. Más adelante, se verá específicamente en qué ha consistido el desarrollo de este campo, de qué corrientes se nutre y a qué vertientes ha dado lugar. Sin embargo, por ahora, me interesa señalar dos razones por las cuales la semiótica musical aún no ha sido capaz de llenar la brecha entre la investigación musical y las ciencias sociales.

En primer lugar, si la notación musical es ya vista como algo casi esotérico por quienes no tienen una formación técnica de este tipo, los conocimientos de la semiótica general no se quedan atrás. Para muchas personas, la sola palabra *semiótica*, remite a discusiones inútiles realizadas por académicos ceñudos que solamente pueden entenderse entre ellos. En este sentido, la semiótica musical es una actividad doblemente críptica. Sus practicantes se pueden ver como un grupo de iniciados que, por azares del destino, tienen conocimientos de notación occidental, de armonía, de contrapunto, de historia de la música, y además, están entrenados en las artes del semiólogo: saben quiénes son Saussure, Peirce y Hjelmslev y, de las obras de Umberto Eco, se refieren más a *Kant y el ornitorrinco* que a *El nombre de la rosa*. No es de extrañar que un club de semejante naturaleza tenga dificultades para comunicarse con otros campos del conocimiento. Si bien los semiólogos musicales beben de muchas fuentes –historia, lingüística, psicología, filosofía, etcétera–, sus conclusiones y avances teóricos difícilmente permean la actividad del musicólogo o el analista musical promedio. Menos aún alcanzan a tener un impacto en las ciencias sociales, que, por su lado, siguen hablando de la gran importancia de la música para la sociedad sin saber cómo se podría estudiar esa importancia en el sonido musical mismo.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, la semiótica musical funciona más como un fin en sí mismo que como una herramienta para la comprensión de la música y de sus relaciones con el mundo. Esto puede ser algo inevitable para un campo que se ha caracterizado por una enorme dispersión y que apenas en la última década ha empezado a decantarse en unos ejes de discusión más o menos comunes. Pero lo cierto es que aún, en muchos casos, parece haber un divorcio entre las innovaciones de la semiótica y su aplicación para el análisis de casos musicales concretos.

En consecuencia, uno de los retos más grandes para la semiótica musical actual es desarrollar modelos teóricos que faciliten el estudio de la significación musical por parte de investigadores de diferentes campos. Para esto, es necesario examinar en detalle los avances de la semiótica musical, identificar las diferentes corrientes que constituyen el campo, extraer los aparatos teóricos más relevantes de cada una, buscar conexiones entre las distintas aproximaciones a la significación musical y proponer modelos teóricos

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

y herramientas que puedan ser usados en distintos tipos de investigaciones musicales. El presente texto no pretende adelantar un proceso tan complejo en su totalidad, pero sí busca hacer algunos aportes en esta dirección. Para ello, realizaré en primer lugar una caracterización del campo de los estudios de significación musical. Posteriormente, trataré de esbozar posibles articulaciones entre los diferentes enfoques de dicho campo y, por último, intentaré proponer algunas consideraciones metodológicas que trasciendan las miradas particulares de los diferentes enfoques.

ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA SEMIÓTICA MUSICAL

El solo hecho de hablar de la música, de las emociones que suscita y de las funciones que puede cumplir en un grupo social implica necesariamente una reflexión sobre su significación. Sin embargo, la pregunta por las formas en que la música significa solo aparece de forma explícita y reiterada en el siglo XVIII, con las nociones de *imitación, expresión y afecto*. Según comenta Raymond Monelle, el acento en las onomatopeyas musicales que se hicieron comunes con los madrigales de principios del siglo XVII hizo que varios autores se preguntaran por la diferencia entre imitación y expresión[4]. Una de las mayores preocupaciones parecía ser la dicotomía entre la referencia a un objeto concreto –que se evidenciaba en la imitación– y la posibilidad de transmitir emociones del alma para afectar al oyente (1992, pp. 1-4). Desde mediados del siglo, se empezó a encontrar la idea de que, por buscar la imitación, el compositor "rechaza tanto el aire como la armonía, en las cuales puede ser encontrada la verdadera expresión musical" (Avison citado en Monelle, 1992, p. 3). Algunos autores franceses, como Charles Batteux, trataban de conciliar estas dos aproximaciones viendo la música como una imitación de las emociones o de las pasiones humanas. Otros, como Rousseau, defendían la idea de que la música y el habla habían tenido un origen común, pero el lenguaje hablado se había concentrado en la argumentación lógica, mientras los aspectos rítmicos y melódicos de la expresión se quedaron en la música (Monelle, 1992, p. 3). En este sentido, para Rousseau, la música era principalmente una imitación del habla apasionada. Por otro lado, autores como Daniel Webb proponían en 1769 la idea de que la música imitaba los "nervios" y los "espíritus" que se encontraban en el cuerpo:

> Hay razón para presumir que las pasiones, de acuerdo con su diferente naturaleza, producen ciertos movimientos propios y distintivos en las partes más refinadas y sutiles del cuerpo humano […] Asumiré que está en la naturaleza de la música excitar vibraciones similares, y comunicar movimientos similares a los nervios y a los espíritus. Pues, si la música debe su ser al movimiento, y si la existencia de la pasión no puede ser concebida sin este, tenemos derecho a concluir que el acuerdo de la música con la pasión no puede tener otro origen que una coincidencia de movimientos. (Webb citado en Monelle, 1992, p. 4)

Monelle también comenta que la expresión –y no la imitación– se convirtió en la perspectiva privilegiada en la discusión sobre el significado musical. Esta visión es ex-

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

presada claramente por C. P. E. Bach en su famoso *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado*, de 1753, en donde afirma: "ya que un músico no se puede mover a menos que sea movido, debe ser capaz de proyectarse a sí mismo en los afectos que desea despertar en sus oyentes; él les hace entender sus pasiones y los mueve así hacia la simpatía" (Bach citado en Monelle, 1992, p. 4). Una visión similar la expone Johann Gottfried Herder, quien condenaba que los compositores se concentraran en la "pintura de objetos" en lugar de expresar emociones (Monelle, 1992, p. 5).

Durante el siglo XIX, esta visión a favor de una emoción abstracta y en contra de cualquier consideración imitativa, se acentuó por la influencia de filósofos como Schopenhauer, Hegel y Kant. Para los autores de principios de siglo, según Monelle, la emoción es el trazo viviente del *Innerlichkeit* hegeliano (consciencia interna) y, en su forma más pura, no está conectada con ningún objeto o contenido. En su Estética, Hegel escribe:

> Lo que al lego le gusta de la música es la expresión comprensible de emociones e ideas, algo sustancial, sus contenidos, razón por la cual él prefiere la música de acompañamiento; el conocedor, por otro lado, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los tonos y los instrumentos, prefiere la música instrumental por su uso artístico de las armonías y del tejido melódico, así como por sus formas cambiantes; él bien puede estar complacido por la música en sí misma. (Hegel citado en Tagg, 2003, p. 15)

Dejando de lado las connotaciones peyorativas de este fragmento, la idea de *Innerlichkeit* va un poco más allá e implica que la música instrumental se conecta directamente con esta consciencia interior y, por tanto, su significado es previo a cualquier cosa que se pueda decir con palabras (Monelle, 1992, p. 6). Los ecos de esta postura dieron lugar a un auge de escritura especulativa sobre la música durante el siglo XIX y favorecieron la creencia cada vez más fuerte de que la música no significa nada más allá de la música misma, es decir, que "solo puede transmitir ideas musicales" (Hanslick citado en Monelle, 1992, p. 9).

Toda esta negativa a aceptar la posibilidad de un significado musical, está directamente relacionada con el triunfo de la idea de la *música absoluta* como paradigma estético del siglo XIX. Según esta noción, la música, tras haberse liberado del yugo de la aristocracia, la religión y la subordinación al texto, no podía deberse a nadie más que a sí misma. La evolución del concepto pronto condujo a pensar que cada obra podía considerarse como un todo perfecto y autocontenido, de manera que, a finales del siglo XVIII, una audición que acudiera a asociaciones mentales empezaba a verse como una audición errónea (Dahlhaus, 1999; Tagg, 2003). Esta firme creencia de que la música era una esfera separada de la vida social trajo además unos efectos muy fuertes de discriminación hacia músicas no artísticas, no urbanas y no europeas, porque se convirtió en una característica necesaria de las principales instituciones musicales de los siglos XIX y XX en todo el hemisferio occidental: la música era un dios, el conservatorio formaba a sus sacerdotes y la sala de conciertos era el templo donde este dios se adoraba. Sin embargo, como bien lo muestra Philip Tagg, la idea de la música absoluta no pasa de ser una poderosa ilusión histórica, pues ninguna música puede aparecer de la nada y tener sentido por sí misma:

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

> Si la música llamada absoluta alguna vez tuvo connotaciones sociales, si alguna vez ha sido escrita o interpretada por ciertos músicos, en contextos históricos dados, si ha sido escuchada en contextos sociales particulares, o usada en formas particulares por una audiencia particular, si alguna vez ha estado relacionada con algún drama, palabras o baile, entonces lógicamente no puede ser absoluta. La música absoluta puede entonces existir solo como un concepto ilógico –una aberración– como en efecto existe, no solo rondando los corredores de los tradicionales asientos del aprendizaje musical, sino también afectando la actitud de muchos músicos y académicos en el campo de la música popular. (Tagg, 2003, p. 14)

A pesar de la fuerza histórica y social de la idea de música absoluta, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el significado musical volvió a aparecer en las preocupaciones de la musicología gracias a los avances que para ese momento mostraban la lingüística y la semiología a partir de la obra de Ferdinand de Saussure[5]. Algunos musicólogos se empezaron a preguntar si era posible encontrar en la música alguna estructura de significación como la que los lingüistas habían descrito para el lenguaje verbal. Por otro lado, también aparecieron propuestas que, apartándose de la lingüística, trataban de integrar algunas vertientes de la psicología a la discusión. Así, con muy poco tiempo de separación, se escribieron tres textos que iban a servir como referentes para el estudio de la significación musical.

El primero de ellos fue un libro escrito por el musicólogo Leonard B. Meyer en 1956, llamado *Emotion and Meaning in Music*. En este texto, Meyer acude a la teoría psicológica de las emociones y a la teoría de la *gestalt* para explicar cómo la música suscita, no emociones diferenciadas, sino un afecto básico que se genera con la inhibición de las expectativas creadas por el mismo discurso musical (Meyer, 2001). Umberto Eco, en su texto Obra abierta, examina la teoría de las expectativas de Meyer y le hace dos críticas importantes. En primer lugar, señala el hecho de que sus postulados solamente son aplicables a música que se inscriba dentro del sistema tonal propio de la música clásica occidental (Eco, 1979, p. 178). En efecto, Meyer asume la existencia de un oyente experimentado en el estilo particular de la obra, que sea capaz de predecir un comportamiento musical y contrastar las posibles variaciones con su experiencia auditiva previa. Pero este sujeto se toma como algo dado y Meyer nunca profundiza en las implicaciones culturales e históricas de dicha experiencia. En lugar de esto, Meyer identifica como un peligro –como "ruido"– la disparidad que pueda existir entre un estilo y los hábitos de respuesta de un oyente. Por otro lado, aunque admite que cada cultura puede crear su propia sintaxis, dando lugar a nuevas formas de creación de expectativas, toda su argumentación gira en torno a la música artística urbana europea. De esta forma, según Eco, Meyer "elimina la posibilidad, en el interior de un lenguaje musical, de una transformación de las formas de asumir de la sensibilidad que lleve a mundos asuntivos completamente nuevos" (1979, p. 180), es decir, condena la idea de estilo a una condición estática[6].

En segundo lugar apareció el libro *The Language of Music*, de Deryck Cooke, publicado en 1959. En este texto, Cooke trata de construir una especie de diccionario de

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

palabras musicales. Su propuesta consiste en analizar ejemplos del lenguaje musical a pequeña escala (combinaciones de tres o más notas) y separarlos de su contexto para establecer su significación emocional (Cooke, 2001, p. 113). La mayor parte del libro se ocupa de describir efectivamente estas palabras, tomando algunos grupos de grados de la escala en tonalidades mayores y menores y analizando su uso en un muy variado repertorio de la música occidental.

El principal problema de Cooke es que no parece estar convencido de que estas "palabras" sean una convención establecida por la tradición, es decir, signos arbitrarios, como los que usa el lenguaje verbal (Monelle, 1992, p. 11). Por el contrario, él mismo se pregunta en ocasiones si más bien se trata de signos motivados[7]. Sin embargo, el gran valor de este texto consiste en que sirvió de chivo expiatorio para que otros autores pudieran volver a abordar la discusión sobre el significado musical. El libro de Cooke ha sido durante medio siglo el centro de las críticas y ha servido principalmente para ejemplificar cuál no debe ser el camino que recorra la semiótica musical. Por otro lado, el trabajo analítico extenso recogido en el libro de Cooke no ha sido suficientemente valorado a causa de los defectos teóricos de la propuesta, pero puede ser visto como un referente interesante de algunos comportamientos musicales reiterativos en la tradición occidental.

Otro texto importante del mismo período es *On the Moods of a Music Logic*, del musicólogo Charles Seeger (1960). En este texto, Seeger no aborda realmente el problema del significado musical. De hecho, manifiesta su temor de que, por el avance de las teorías de la comunicación, la música sea cada vez más vista como una forma del lenguaje y esté regulada cada vez más por la "dictadura de lo lingüístico" (1960, p. 235). Su preocupación estriba en el "predicamento linguocéntrico" o la imposibilidad de hablar de música en los términos de un lenguaje no musical –como el verbal–, pues la música tiene una lógica propia: "La relación de la racionalidad intrínseca de la música, conocida por el músico, con cualquiera de las racionalidades habladas extrínsecas de la música o el conjunto de ellas constituye uno de los problemas fundamentales de la musicología" (1960, p. 225).

Para superar esta brecha, Seeger piensa que es necesario describir la lógica específica que regula la música. Su propuesta gira entonces alrededor de cuatro funciones básicas (altura, dinámica, tempo y proporción) y sus grados de variación en cuanto a dirección (tensión). Estas tensiones se pueden designar con signos (+ / - / =) y se agrupan en fragmentos de notas que Seeger llama *moods*. Según el autor, a partir de tres unidades musicales (tres notas), se puede empezar a hablar de una variación con continuidad y, por lo tanto, se puede empezar a hablar de una unidad mínima de sentido musical, es decir, de un *musema*[8].

Estos tres autores, Meyer, Cooke y Seeger, plantearon algunos de los términos de los debates que se darían posteriormente en torno a la significación musical. Especialmente, sirvieron para mostrar que la semiótica musical no podía limitarse a hacer una aplicación al sonido de la semiología derivada de Saussure que había dado resultados en el lenguaje verbal. Sin embargo, pasaron varios años antes de que otros autores realizaran avances importantes sobre el significado musical. Una excepción la constituye el etnomusicólogo Charles Boilés, quien en 1967 publicó un importante artículo

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

titulado "Tepehua Thought-Song: A Case of Semantic Signaling" en el que propone un acercamiento a la semántica musical a través de la formulación de una gramática transformacional para la música de los tepehua, en México (1967). Por otro lado, durante los años setenta del siglo pasado, se realizaron estudios sobre las propiedades acústicas y perceptuales del sonido, mientras las ciencias de la cognición y la percepción musical trataron de dar un paso más allá y explorar las formas en que la gente construye sentidos a partir de la audición. Algunos de los textos más relevantes e influyentes dentro de estas corrientes son los de Diana Deutsch (1998), John Sloboda (2003), Lawrence Zbikowsky (2002) y Johnson y Lakoff (1991). Poco a poco, estos aportes irían dando lugar a nuevas discusiones y, a partir de finales de la década de 1970, se empezó a hacer cada vez más persistente entre los musicólogos la pregunta por la significación musical.

DEL ESTRUCTURALISMO A LA HERMENÉUTICA

En 1975, Jean Jacques Nattiez publicó su libro *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Las ideas planteadas allí serían revisadas y publicadas nuevamente en 1987 con el libro *Musicologie générale et sémiologie*, que sería traducido para el público anglosajón como *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (1990). En estos textos, Nattiez acude a Jean Molino y su teoría de la tripartición para afirmar que en cualquier música (y en cualquier obra artística) hay un momento de *poiesis* que corresponde a todos los antecedentes que hacen parte de la producción de la obra, un *nivel neutro* o inmanente, que sería el material mismo o los trazos de la *poiesis* (por ejemplo, la partitura) y un momento de *aestesis* que consiste en la actividad receptiva de los oyentes (1990, pp. 10-16). El modelo de la tripartición busca, en palabras del mismo Nattiez, "reconciliar la descripción formal y hermenéutica, el análisis de un nivel neutro y de una huella material, con la red de interpretantes" (1990, p. 28), pero la ambición de tal proyecto le ha valido la crítica de pretender repensar toda la musicología en términos de la tripartición (Agawu, 1992, p. 317). La propuesta de Nattiez tiene algunos rasgos estructuralistas en la medida en que utiliza la misma noción de signo que se encuentra en Saussure o en Hjelmslev, pero, al mismo tiempo, incorpora reflexiones de la hermenéutica de Ricoeur y hace énfasis en la noción de *interpretante* de Peirce, dando como resultado una armazón teórica confusa y en ocasiones contradictoria.

Por otro lado, a pesar de su insistencia en que la música es mucho más que el texto o las estructuras, la imposibilidad en la práctica de acceder al nivel poiético o al nivel aestésico resulta en un énfasis desmedido en el "nivel neutro" por parte de quienes tratan de aplicar esta teoría a casos concretos. Como consecuencia de lo anterior, la teoría de Nattiez ha sido usada para hacer análisis musicales que terminan siendo puramente formalistas y no logran decir mucho sobre la significación musical. A pesar de esto, el impacto de Nattiez es considerable en la medida en que abrió nuevas vías para el debate y contribuyó a la institucionalización académica de los estudios sobre semiótica musical.

Ante la evidente dificultad de encontrar y describir estructuras musicales similares a las estructuras lingüísticas, cada vez más investigadores empezaron a aproximarse a

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

otra gran tradición semiótica: la del norteamericano Charles Sanders Peirce. La diferencia más importante entre Saussure y Peirce es que este último no es un lingüista sino un filósofo y, por lo tanto, sus teorías no apuntan a una descripción de las estructuras de significación sino que hacen parte de todo un proyecto ontológico. Para Peirce, el significado se crea en la relación entre tres elementos: el *representamen* (equivalente al significante de Saussure), el *objeto* y el *interpretante*. Un representamen (S) remite a su objeto (O), pero la relación entre estos dos solo puede ser entendida en virtud de un tercer signo, el interpretante (Int), que constituye algo parecido al *significado* en Saussure. Ahora bien, si el interpretante es en sí mismo un signo, que remite a un objeto, requerirá a su vez de otro interpretante, lo cual da lugar a una cadena infinita de interpretantes, proceso que constituye la *semiosis*[9] (ver figura 1).

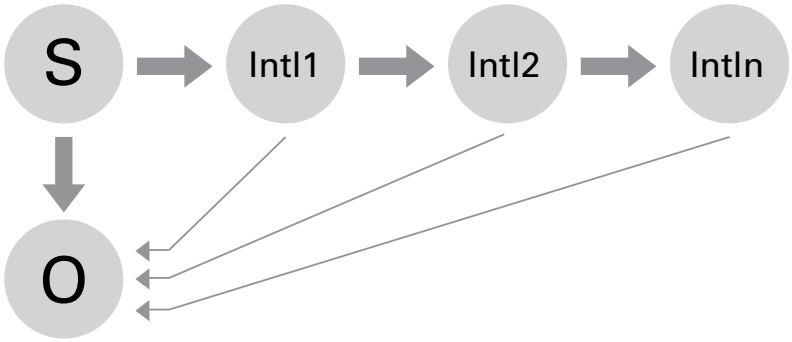

Figura 1. Cadena de interpretantes

La complejidad y amplitud del marco teórico que ofrece Peirce, especialmente para fenómenos de significación no verbal, hicieron que esta se convirtiera en una perspectiva muy atractiva para los semióticos musicales. Sin embargo, esta misma complejidad ha hecho que las aplicaciones a la música hayan sido disímiles en extremo y con pocos puntos de contacto entre sí. Algunos autores, por ejemplo, se han centrado en la tercera tricotomía para proponer modelos de significación musical (Turino, 1999; Tagg, 1999); otros han usado la distinción que hace Peirce entre *type* (tipo) y *token* (ocurrencia) para estudiar cómo un evento musical puede ser categorizado dentro de un género o tópico (Hatten, 2004b; Monelle, 2000; López Cano, 2004); algunos han tratado de plantear la música como un fenómeno puramente icónico (Kruse, 2007); y otros han tratado de usar toda la teoría peirciana (Martinez, 2001; 2000). Sin embargo no parece existir un acuerdo sobre cómo exactamente puede contribuir la semiótica de Peirce al estudio de la música. Lo único en que todos coinciden es en que parece una perspectiva más prometedora que la lingüística estructural de Saussure, lo cual explica su creciente influencia desde los años setenta del siglo pasado.

Durante la década de los noventa, hubo una explosión de producción intelectual alrededor de la semiótica musical. Gran parte de este *boom* se debió al Proyecto de Significación Musical (PMS), liderado por el musicólogo finlandés Eero Tarasti. El primer congreso de este grupo se celebró en Imatra (Finlandia) en 1986 y, desde entonces, se han hecho reuniones bienales. Muchos de los textos relevantes de los últimos diez años

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

pertenecen a autores que han estado presentes de manera consistente en las reuniones del grupo. Algunos de los más visibles son David Lidov, Robert Hatten, Raymond Monelle, Gino Stefani, Kofi Agawu y Rubén López Cano.

Uno de los textos que se desprende del PMS es *A Theory of Musical Semiotics*, de Eero Tarasti. En este texto, el autor intenta aplicar la narratología de A. J. Greimas al estudio de las relaciones dentro de una obra musical, asumiendo que el análisis de la significación se debe basar en el cambio y devenir de las figuras musicales, es decir, en el proceso de la música en el tiempo (Tarasti, 1994). El autor identifica dos niveles relevantes: las estructuras de *comunicación*, que serían las que están en la superficie de la percepción musical, y las estructuras de *significación*, que son las que producen el "verdadero momento estético en la música" (1994, p. 27)[10]. En este sentido, Tarasti usa el concepto de *isotopía* desarrollado por Greimas para estudiar la forma en que se organizan las estructuras de significación durante el tiempo de una obra. Sin embargo, su aparente desconfianza en la posibilidad de una semántica musical hace que el concepto de isotopía resulte siendo prácticamente asimilado al de forma musical, dejando en suspenso la pregunta por el contenido.

El esfuerzo de Tarasti pone de presente el riesgo que implica tratar de entender la significación musical desde la lingüística. La música, a diferencia del lenguaje verbal, no parece estar construida a partir de signos arbitrarios:

> Cualquier concepto o proposición puede ser transmitido fonéticamente de muchas maneras, pues el significado a ser transmitido no está atado a los fonemas o grafemas concretos. Esto se debe a la relación arbitraria entre significante y significado en el signo verbal. En la música, sin embargo, esta relación no es arbitraria: La expresión y el contenido están inseparablemente conectados uno con el otro. El menor cambio en el nivel de la expresión produce un cambio en el contenido […]. Como consecuencia, la relación entre significante y significado en la música debería verse como una relación icónica. (Tarasti, 1994, p. 11)

En efecto, el significado musical parece funcionar principalmente a partir de signos motivados. Esta puede ser la razón por la que las isotopías de Tarasti no muestran una relación tan clara con el *objeto estético* (como lo entiende Bakhtin). Para Tarasti, el signo musical no es en principio arbitrario y, si llega a convencionalizarse, solo lo puede hacer a costa de su sentido estético interno: "La música que explota sólo la exteroceptividad y niega las implicaciones estructurales internas no crea un efecto duradero y se queda sólo en música programática, en el sentido peyorativo del término" (1994, p. 58).

Así, Tarasti parece estar profundamente influenciado por dos poderosas corrientes de pensamiento: en primer lugar, la lingüística estructural; en segundo lugar, la idea de la música absoluta que lo lleva a sospechar de cualquier posibilidad de una referencia extramusical.

Sin embargo, el problema podría no estar en las diferencias entre música y lenguaje, sino en la misma definición de signo que usan Tarasti y Nattiez y que viene de la tradición estructuralista que conecta a Saussure con Hjelmslev. En esta definición, el significante opera en virtud de "su posición dentro del sistema del lenguaje, la suma de sus características sintagmáticas y paradigmáticas" (Monelle, 1992, p. 34). Por esa razón, Monelle

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

pregunta: "¿Puede la música ser analizada como una estructura abstracta de oposiciones binarias?" (1992, p. 38). En este sentido, también se podría preguntar: ¿tiene la música rasgos pertinentes y no pertinentes? ¿Se puede hablar de una distinción entre fonémica y fonética en la música? ¿Cuáles son las posibilidades de una semántica musical?

En la mayoría de los casos, las respuestas a estas preguntas han sido poco satisfactorias. Pero esto no se debe a que la música no pueda alcanzar un nivel de convencionalización equivalente al de los signos arbitrarios del lenguaje verbal. Tampoco, se debe a que no existan rasgos musicales pertinentes en determinados contextos. La razón para estos fracasos estriba en que no es posible encontrar y describir una estructura que sea subyacente a músicas de diferentes estilos y que se pueda trasladar de un contexto a otro, algo que sí sucede en los lenguajes verbales. En otras palabras, el problema parece estar en la persistencia de los enfoques estructuralistas en el estudio de la semiótica musical.

Este problema está relacionado con las diferentes aproximaciones al concepto mismo de *signo*. Ya en 1977, Umberto Eco, en su *Tratado de semiótica general*, hacía una crítica muy fuerte a la idea de una tipología de signos que se entiendan como una relación fija:

> El concepto de signo no sirve cuando se lo identifica con el de "unidad" de signo y de correlación "fija": y, si deseamos seguir hablando de signos, encontraremos signos que resultan de la correlación entre una TEXTURA EXPRESIVA bastante imprecisa y una PORCIÓN DE CONTENIDO vasta e imposible de analizar; y encontraremos artificios expresivos que transmiten diferentes contenidos según los contextos verificando que las funciones semióticas son muchas veces el resultado transitorio de estipulaciones del proceso y de las circunstancias. […] Así pues, lo que hemos identificado durante esta larga crítica del iconismo no son ya tipos de signos, sino MODOS DE PRODUCCIÓN DE FUNCIONES SEMIÓTICAS. El proyecto de una tipología de los signos siempre ha estado equivocado radicalmente y por eso ha conducido a tantas incongruencias. (1977, p. 317, mayúsculas en el original)

De esta manera, tanto la búsqueda de estructuras más o menos estables, como el uso de una noción de signo que tiende a la fijeza, han sido identificados paulatinamente como serios obstáculos para el estudio semiótico de la música. Sin embargo, para algunos investigadores era importante seguir avanzando en posibles respuestas a la pregunta por la posibilidad de una semántica musical. Por esta razón, a partir de los años noventa, empezaron a aparecer propuestas teóricas que: 1) renunciaban a la idea de una semiótica musical general centrándose más bien en repertorios y estilos específicos; 2) problematizaban o evadían la idea de signo musical: 3) se acercaban a corrientes semióticas no lingüísticas, como la de Peirce; 4) incorporaban progresivamente conocimientos de la psicología y las ciencias cognitivas y 5) trataban de acercarse al problema del significado más desde una perspectiva hermenéutica, que desde la semántica propiamente dicha[11].

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

LOS CONCEPTOS DE TÓPICO Y GESTO

En el mismo año de la publicación de *A Theory of Musical Semiotics*, de Tarasti, se publicó otro libro que iba a tener un gran impacto en la búsqueda de esta nueva aproximación al significado musical. Se trata de *Musical Meaning in Beethoven*, del musicólogo estadounidense Robert S. Hatten (2004b). En este libro, Hatten acude a la teoría de la marcación (*markedness*) usada por Roman Jakobson y desarrollada por Michael Shapiro, para plantear una teoría de las correlaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas que ha construido una cultura alrededor de la música. Según Hatten, en la música, al igual que en el lenguaje, se pueden encontrar oposiciones binarias en las cuales uno de los términos aparece como marcado por la posesión de un atributo específico. Un ejemplo de ello estaría en la oposición entre tonalidad mayor y tonalidad menor. En este caso, la tonalidad menor es el término marcado por la especificidad de sus usos en la música occidental. Esta oposición puede correlacionarse en un contexto determinado con oposiciones binarias construidas culturalmente. Así, la oposición menor-mayor estaría correlacionada en el estilo clásico con la oposición trágico-no trágico. Estas correlaciones son "un mapeo literal del significado (literal para un estilo dado) coordinados por los valores de marcación análogos de los dos pares de oposiciones" (2004a, p. 38). A partir de estos elementos, Hatten construye una propuesta que se aparta de la definición saussureana de signo, renuncia a la búsqueda de estructuras estables y se orienta más hacia el estudio de la producción de los signos musicales a través de los usos dentro de un determinado estilo.

Por otro lado, Hatten toma la distinción peirciana entre *type* (tipo) y *token* (ocurrencia) para explicar cómo ocurre la conformación y el crecimiento de un estilo:

> Determinar tales correlaciones puede resultar en una empresa fallida si uno intenta crear un vocabulario de tipos expresivos que tengan significados relativamente fijos y excesivamente precisos (como en Deryck Cooke, 1959). Por otro lado, uno puede encontrar correlaciones generales (type) que están bien establecidas para ciertas sonoridades. Las correlaciones pueden aplicar aun cuando la sonoridad se encuentre en un contexto mínimamente definido. (2004b, p. 49)

Las correlaciones estables dan lugar a *tópicos* y a *géneros expresivos* que constituyen el *estilo*. La estabilidad del estilo está dada por la posibilidad de que las ocurrencias (*token*) se puedan interpretar en términos de un tipo (*type*) reconocible. Pero, en un contexto dado, la relación entre el término marcado y no marcado se puede reversar, como en el caso de la *tercera de Picardía*[12]. Este tipo de transformaciones son las que producen el crecimiento del estilo (recordemos que la explicación de esta posibilidad es algo que había quedado ausente de la teoría de las expectativas de Meyer).

La visión de la música como algo sujeto a las contingencias históricas, con estilos cambiantes y la visión del significado musical como una construcción dinámica, dio lugar a una importante producción de textos de semiótica musical enfocados en estilos y épocas particulares, con un gran componente analítico. De toda esta producción, la

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

más influyente es la que integró el concepto de *tópico musical*. Aunque la idea de tópico tiene sus raíces en la retórica, la versión contemporánea del tópico musical apareció en 1980 en un trabajo de Leonard Ratner titulado *Classic Music: Expression, Form, and Style*. En su libro, Ratner identificó una serie de figuras que aparecían de manera reiterada en la música del clasicismo vienés y que podían ser correlacionadas con temas generales presentes en otras artes:

> A partir de sus conexiones con el culto, la poesía, el drama, el entretenimiento, la danza, las ceremonias, la milicia, la caza y la vida de las clases inferiores, la música de inicios del siglo XVIII desarrolló un tesauro de *figuras características* que formaron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras eran asociadas con sentimientos y afectos. Otras tenían un sabor pintoresco. Ellas son aquí designadas como *tópicos* –temas para el discurso musical. (Ratner, 1980, p. 9, cursivas en el original)

Algunos de los tópicos descritos por Ratner son el pastoral, el *Sturm und Drang*, el tópico militar o de caza, el estilo galante y el estilo de obertura francesa. Estos temas generales, susceptibles de ser rastreados en la partitura, evidencian una clara relación entre la música y su entorno cultural y social, que no necesariamente está atravesado por una estructura que tenga una correspondencia uno a uno con el sonido, a la manera del lenguaje verbal. En otras palabras, la idea de tópico esconde la promesa de poder describir las formas arquitectónicas de la música, haciendo posible el análisis del contenido en el sentido de Bakhtin[13].

Tuvo que pasar una década larga antes de que la semiótica musical se interesara en serio por este concepto; pero, en los años noventa, los tópicos se convirtieron en algo así como el santo grial de los semiólogos musicales. Especialmente, Robert Hatten, Raymond Monelle y Kofi Agawu han hecho aplicaciones interesantes y hoy en día muchos musicólogos lo utilizan. Sin embargo la noción de tópico sigue desarrollos diferentes. Para Monelle, por ejemplo,

> Una unidad semántica musical es concebida como el semema que explica únicamente un sintagma dado. No puede ser un token de un type porque no existe tal type. Así, el contenido de una expresión musical sólo puede ser conocido en la expresión misma, la cual está perfectamente motivada; y por esta razón es un sinsentido hablar de contenido musical pues este coincide en cada punto con la expresión musical. (2000, p. 16)

En otras palabras, para Monelle –al igual que para Tarasti– la música entra dentro de lo que Eco llama la *ratio difficilis*, es decir, un tipo de significación en la que los eventos particulares (*tokens*) no pueden ser relacionados con un código convencional o tipo (*type*) (1977, p. 320). Sin embargo, para Monelle, el tópico existe porque es el resultado de un proceso histórico y cultural que gradualmente va convirtiendo unos signos musicales motivados en convenciones estilísticas, generando un deslizamiento de la *ratio difficilis* a la *ratio facilis*, es decir, aquella en la que las experiencias puntuales (*tokens*) significan principalmente por su relación con unos códigos establecidos (*types*). El ejemplo más utilizado por Monelle es el del *pianto*, un motivo consistente en

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

una segunda menor descendente, que ha servido para representar el lamento por lo menos desde el siglo XVI:

> Inicialmente acompañaba siempre la idea textual del llanto –palabras como "pianto" o "lagrime"– pero pronto empezó a significar llanamente dolor, pena, pesar, pérdida –en otras palabras, la indexicalidad de su objeto inmediato. Durante el siglo XVIII, la idea relacionada de *suspiro* reemplazó a la del llanto. (Monelle, 2000, p. 17, cursivas en el original)

Como se puede ver, el tópico para Monelle es el resultado de un proceso de convencionalización de signos musicales que son originalmente motivados, pero que se convierten paulatinamente en *símbolos* en el sentido de Peirce (Monelle, 2000, p. 19). Para este autor, entonces, hay dos tipos de tópicos: los que se desarrollan a partir de una relación icónica –como la del *pianto*– y los que se convencionalizan a partir de un índice, como las danzas que reproducen estilos y repertorios de determinados lugares (obertura francesa).

Más allá del concepto mismo de tópico, este énfasis en el proceso de convencionalización introduce la idea de que la comprensión de la música pasa por la familiarización de los oyentes con unos determinados materiales musicales a través del tiempo, ya sea que estas hayan sido o no correlacionadas anteriormente con algún objeto extramusical. En otras palabras, estamos hablando de procesos históricos y sociales que tienen a la *familiaridad* como término clave.

Una forma de entender esta familiarización es la que da Umberto Eco, siguiendo a Norbert Wiener y la cibernética, al plantear la convención como el aumento de orden en un mensaje producido a partir de redundancias que precisan la información. Un ejemplo se encuentra en el idioma inglés, en el cual el 50% de las palabras son innecesarias: se trata de redundancias que se introducen para evitar equívocos en el mensaje (Eco, 1979, p. 145). Sin embargo, el mismo Eco insiste en que la particularidad del lenguaje poético se encuentra en que desafía las redundancias, produciendo mensajes que introducen elementos de desorden. En otras palabras, para que la originalidad y los cambios puedan tener efectos emotivos (desorden, entropía), es necesario que actúen dentro de un marco estilístico que se reconoce como tal porque obedece a unas leyes de redundancia. Y esa redundancia, en el caso del clasicismo, se observa fácilmente en todos aquellos recursos que se reiteran de una obra a otra y de un compositor a otro: fórmulas cadenciales, gestos melódicos, texturas orquestales, progresiones tonales, etcétera. Esa misma redundancia es la que permitió que los cambios introducidos por compositores como Beethoven, Mozart y Haydn se experimentaran como eventos significativos, al punto de convertir el estilo clásico en algo cada vez más cercano al romanticismo. En este sentido, la familiarización es el proceso por el cual los oyentes de una cultura van identificando y asimilando los elementos redundantes en la música hasta que se vuelven predecibles y necesarios en la constitución de un estilo.

Otra forma de entender la familiaridad es la que expone Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1988). Para Wittgenstein, el significado de una palabra está en el uso que hacemos de ella y lo que entendemos por lenguaje no es una unidad formal, sino "una familia de estructuras más o menos emparentadas entre sí" (1988,

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

p. 121). Esta formulación –aparentemente simple– le da el golpe de gracia a cualquier pretensión de plantear una semiótica basada en correspondencias estructurales. No es imprescindible que en un estilo haya elementos "iguales" compartidos entre diferentes obras y diferentes compositores. Lo que importa para la unidad del estilo es que existan semejanzas de familia que se produzcan *en el uso* que se le da a dichos elementos.

Tenemos entonces que la redundancia y los usos producen familiaridad. La audición reiterada de unos materiales musicales semejantes facilita su comprensión. Pero, además, estos elementos familiares y reiterados pueden ser usados sistemáticamente en correlación con unos objetos extramusicales, que están presentes en la cultura a través de la poesía, la pintura, los discursos sociales y las instituciones[14].

Así, la noción de tópico musical permite condensar una gran cantidad de procesos históricos y sociales alrededor de figuras musicales que son analizables en la partitura. Por esta razón, ha tenido una acogida tan grande entre musicólogos y semióticos. Sin embargo, el principal problema de la teoría de los tópicos radica en que, aunque ha sido usada principalmente para estudiar la significación de la música del clasicismo vienés (Monelle, 2000; Hatten, 2004b; Hatten, 2004a) y, en un par de casos, del romanticismo (Monelle, 2006; Agawu, 2009), no es nada fácil encontrar este enfoque aplicado a otras músicas, ya que, como dice el mismo Monelle, "cada tópico necesita un estudio cultural completo" (2000, p. 33). En efecto,

> No todos los elementos significantes son tópicos. Las preguntas centrales del teórico de los tópicos son: ¿Ha pasado este signo musical de la imitación literal (iconismo) o la referencia estilística (indexicalidad) a la significación por asociación (indexicalidad del objeto)? Y, segundo ¿hay algún nivel de convencionalidad en el signo? Si las respuestas son positivas, entonces ha sido revelado un nuevo tópico, cualquiera que sea el período musical estudiado. (Monelle, 2000, p. 80)

La dificultad para el estudio de músicas diferentes a la de la tradición clásica europea no es, en todo caso, un problema de los tópicos, sino de los investigadores que tienen la responsabilidad de reconstruir cada tópico histórica y socialmente.

Además del concepto de tópico, en los últimos años, han venido cobrando fuerza los estudios que usan el concepto de gesto, especialmente a partir de los adelantos teóricos de Robert Hatten. Para este autor, el gesto es "cualquier configuración de energía a través del tiempo que puede ser interpretada como significativa" (2006, p. 1) y que se puede relacionar de manera *intermodal* con una configuración de energía similar en otro sistema de representación. A manera de ejemplo, una melodía descendente –descendente en un espacio "virtual"– puede relacionarse intermodalmente con un movimiento descendente en el espacio "real", o con una línea "descendente" en un plano bidimensional. La utilidad de la noción de gesto radica en que permite entender unidades musicales significativas –como motivos, sujetos y gestos musicales– o partes de ellos, como metáforas de la experiencia corporal del espacio, tal como es entendida en las teorías de la mente corporizada de Mark Johnson (2007) y George Lakoff (1991; 1999). Como se verá más adelante, estas ideas sobre el significado corporizado han tenido una

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

gran influencia en estudios como los de Candance Brower (2000), Fred Lerdahl (2002) y Steve Larson (1997-98), que abordan la tonalidad como un espacio en el que juegan diferentes fuerzas musicales equivalentes a fuerzas físicas como *gravedad, magnetismo* e *inercia*. El uso de la noción de gesto así entendida pone el énfasis en la experiencia corporal de la música como elemento clave en la construcción del significado.

Ahora bien, los conceptos de tópico y gesto presentan todavía una dificultad: la del *sujeto oyente*. Los tópicos constituyen una herramienta útil para una aproximación hermenéutica al significado musical y los gestos permiten establecer correlaciones entre la experiencia de la música y la del espacio. Sin embargo, ninguno de los dos da pistas para estudiar de qué manera un sujeto particular en una cultura determinada se constituye como tal en la audición.

EL PROBLEMA DEL SUJETO: COMPETENCIA ESTILÍSTICA Y CUERPO OYENTE

El concepto más utilizado para abordar la dimensión del oyente es el de la competencia estilística. Para Robert Hatten, la competencia es una "habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo" (2004b, p. 288, cursivas en el original). Por otro lado, en palabras de Gino Stefani, la competencia es "el saber, saber hacer y saber comunicar" que le permite a un oyente "producir sentido mediante y/o en torno a la música" (López Cano, 2002, p. 5). Estas definiciones ponen de presente que el significado no radica exclusivamente en un texto musical que pueda ser interpretado de la nada, sino que requiere de un oyente con unas experiencias auditivas particulares. En palabras de Eco:

> La expresión es un puro montón de términos convencionales que requieren, para ser comprendidos, una colaboración por mi parte y exigen precisamente que yo haga converger sobre cada término una suma de experiencias pasadas que me permiten aclarar la experiencia en acto. (1979, p. 113)

En este sentido, el lugar del oyente no se puede reducir a la posesión o carencia de una competencia estilística. Esto llevaría a pensar que solamente un oyente competente sería capaz de crear sentido en/con la música que escucha. En ese caso, ¿en qué punto un oyente no entrenado empezaría a ser considerado competente? ¿Acaso es posible describir en detalle las competencias sin las cuales el oyente no podría construir el sentido? ¿Qué pasa con las personas que en el siglo XXI oyen fusiones de música Beethoven con ritmos de hip hop? Una idea de la competencia entendida como algo que se debe llegar a poseer implicaría que la producción del significado requiere de algún grado de *correspondencia* necesaria entre la experiencia auditiva del oyente, su formación y sus expectativas, por un lado, y el tópico como lugar en el que se materializan los temas creados por la cultura, por el otro.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

Sin embargo, tampoco es aceptable decir –como afirman algunos sociólogos– que "la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música" (Pelinski, 2000, p. 167). Esto implicaría admitir, como ya se dijo, que hay una necesaria *no correspondencia* entre los materiales musicales y los sentidos que cada sujeto podría atribuirle aleatoriamente, algo que quedaría rebatido por la existencia misma de los tópicos musicales, por no hablar de la experiencia de la gente que se emociona con unos sonidos, pero no con otros.

Entre estos dos polos existe la posibilidad de formular una relación de *no necesaria correspondencia.* Es decir, una relación contingente, que no pone el peso exclusivamente en el texto musical o en la particularidad de cada oyente, sino que se crea en el encuentro de estos dos. Ese es el tipo de relación que Stuart Hall entiende como *articulación* y que desarrolla a partir de Ernesto Laclau:

> Una articulación es entonces la forma de conexión que puede hacer una unidad de dos elementos diferentes, bajo ciertas condiciones. Es un enlace que no es necesariamente determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo. Uno tiene que preguntar ¿bajo qué circunstancias puede ser hecha o forjada una conexión? La así llamada "unidad" de un discurso es realmente la articulación de elementos diferentes, distintos que pueden ser rearticulados en diferentes formas porque no tienen una necesaria "pertenencia". La "unidad" que importa es un enlace entre ese discurso articulado y las fuerzas sociales con las cuales este puede, pero no necesariamente tiene que estar conectado, bajo ciertas condiciones históricas. (Grossberg, 1996, p. 53)

Este concepto es usado por Hall en su famoso artículo "Who Needs Identity", en el cual plantea que los individuos son interpelados por el discurso y que esa interpelación puede dar lugar a un "punto de sutura" efímero que constituye lo que entendemos por identidad (Hall, 2003) . En este sentido, el significado musical se puede entender también como el resultado de una articulación entre el texto musical, sus usos decantados históricamente, su convencionalización cultural, por un lado, y el sujeto oyente, su experiencia auditiva y su nivel de familiaridad con el estilo, por el otro. Los significados emergen en la experiencia activa de una audición (o interpretación) musical en un momento histórico y cultural particular. Por esta razón, el estudio de la significación musical difícilmente se puede limitar al estudio del texto (partitura) o al del tópico como construcción cultural. Se hace necesario entender qué pasa concretamente en el momento del encuentro entre música y sujeto.

Este punto ha contribuido a que algunos investigadores hagan un giro de la aproximación hermenéutica a los enfoques cognitivistas:

> Si no desarrollamos una comprensión de cómo los procesos cognitivos dan forma a los materiales básicos del pensamiento, corremos el riesgo de aceptar estos materiales como cosas dadas por la naturaleza, así como la cultura y la historia –y la música para este efecto– fueron alguna vez asumidas como algo dado por la naturaleza. (Zbikowski, 2002, p. X)

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Efectivamente, la importancia de pensar el papel del sujeto en la emergencia del significado musical ha llevado a considerar seriamente la cognición y el cuerpo como elementos vitales para una aproximación al fenómeno semiótico. Este giro está también relacionado con las teorías de la mente corporizada propuestas por Mark Johnson y George Lakoff (Lakoff y Johnson, 1991; 1999; Johnson, 2007).

En su libro más reciente, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (2007), Johnson reitera sus fuertes críticas a la división entre mente y cuerpo heredada de la tradición filosófica occidental y propone una filosofía del significado basada en la idea de que cualquier construcción cultural y social está anclada, en última instancia, en la experiencia corporal. Según Johnson, si tendemos a pensar que el sentido y el significado son algo externo al cuerpo es porque en nuestra percepción sensorial se da una especie de "desaparición corporal": no podemos oler nuestros órganos olfativos, ni ver nuestros ojos cuando ven, ni sentir nuestra amígdala cuando experimentamos el miedo. Los sentidos están orientados hacia afuera del cuerpo y, sin embargo, estos órganos están en el centro de todo lo que experimentamos y sentimos (Johnson, 2007, p. 6). En este sentido, Johnson plantea una teoría corporizada del significado según la cual este emerge de "abajo hacia arriba", desde nuestras conexiones neuronales, nuestras hormonas y nuestros músculos a los conceptos y las proposiciones. De esta manera, el cuerpo, nuestro cuerpo, delimita los significados que son posibles[16].

Al referirse al significado musical, Johnson acude a la musicóloga Susanne Langer para decir que la música significa en la medida en que es una presentación (*enactment*) de la experiencia del oyente:

> El sentimiento es presentado –llevado a la acción– en la experiencia sentida por el oyente. Escuchar la música es simplemente ser movido y sentir en la forma precisa que es definida por los patrones de movimiento musical. Estos sentimientos son significativos de la misma forma en que cualquier patrón de flujo emocional es significativo para nosotros en un nivel pre-reflexivo. Lo que dice Langer es que cuando estamos escuchando la música de forma activa, entramos imaginativamente en este "movimiento", experimentando las formas en que la música se mueve, se hincha, salta, corre, flota, viaja, se arrastra, se eleva y cae. Estas subidas, flotaciones o caídas musicales son experimentadas por nosotros como nuestro *flujo sentido de la experiencia*. Lo sentimos en nuestros cuerpos vitales, táctiles-kinestésicos. Cuando la música construye tensión (por ejemplo, cuando se mueve por grado conjunto de un registro medio a uno agudo), *nosotros* experimentamos esa tensión en *nosotros mismos*. (Johnson, 2007, p. 239, cursivas en el original)

Para Johnson, la relación que se da entre el movimiento físico –el desplazamiento de una masa a través del espacio y el tiempo– y el "movimiento" musical es metafórica: "la conceptualización y descripción de la música usa metáforas cuyos dominios se encuentran en la experiencia sensorio-motora" (2007, p. 243). En efecto, la mayoría de comentarios musicales, indicaciones de los directores y alusiones al sonido que escuchamos en nuestra cultura musical son tomados de nuestra experiencia corporal del espacio: se dice que la música está *subiendo*, que el pulso está *atrás* o *adelante*, o que

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

hay *densidades* y *aceleraciones*. Sin embargo, la forma en que Johnson usa el concepto de metáfora parece demasiado amplia para decirnos algo sobre cuál es el mecanismo concreto que relaciona nuestra experiencia musical con nuestra experiencia espacial.

Acudiendo nuevamente a Peirce, se podría decir que lo que entendemos por movimiento en música es el resultado de una relación *icónica* entre el flujo de los materiales sonoros y nuestra experiencia corporal del espacio, ya que entre estos dos es posible establecer semejanzas[17]. ¿Por qué sentimos una línea musical ascendente como un ascenso? Nuestra voz nos dice que los sonidos más agudos se producen con los resonadores de la cabeza. En efecto, cualquier persona puede hacer un *glissando* con su voz, de su registro más grave al más agudo, e inmediatamente podrá sentir cómo la sensación corporal de la producción del sonido se desplaza hacia arriba, desde la glotis hacia la cabeza. Pero, además, es un lugar común decir que las líneas melódicas ascendentes producen tensión musical. Esto puede tener relación con la tensión muscular adicional que se requiere para producir sonidos agudos con la voz, pero también con la tensión que requiere cualquier movimiento (corporal) ascendente, por efecto de la gravedad. En este caso, la relación icónica se mantiene: existe una semejanza entre tensionar los músculos de los brazos para alzar pesas y tensionar los músculos del aparato fonador para producir un sonido cada vez más agudo. Los elementos claves de la relación son los que establecen una correlación entre ascenso y tensión. Existe, entonces, una relación icónica entre nuestra experiencia del "ascenso" musical y nuestra experiencia del ascenso físico. De la misma manera, sería posible encontrar relaciones icónicas entre elementos musicales y sensaciones espaciales como lleno/vacío, grande/pequeño, estable/inestable, aceleración/desaceleración. Ahora bien, muchas de estas relaciones están cobijadas bajo un concepto más general que es el de *movimiento* musical.

En el análisis que hace Johnson de la canción "Something", de *The Beatles*, el movimiento en música se entiende como algo dado. Al describir la frase inicial "*something in the way she moves*", dice: "aún sin el texto, todavía diríamos que la melodía se *mueve* de do a si, o diríamos que el ritmo se *mueve* hacia adelante. Aquí hay un significado inmanente" (2007, p. 245, cursivas en el original). Sin embargo, como él mismo lo reconoce, si se mira con cuidado, no hay nada que nos diga que el "do" se está *moviendo* hacia el "si". Esto solo lo podemos decir si percibimos la melodía como una unidad más allá de las notas aisladas y asumimos que es esa unidad la que está mostrando algún tipo de desplazamiento en el tiempo. En ese caso, tendríamos una relación icónica entre nuestra percepción del sonido y nuestra experiencia del movimiento físico. La semejanza entre ambas experiencias estriba en el cambio de locación de un elemento a través del tiempo. Y, aunque en el caso de la melodía no es fácil determinar de qué manera hay un cambio de locación espacial, nuestra familiaridad con representaciones visuales de la música (como la partitura) contribuye a asociar un cambio de altura o de tensión armónica con un cambio de lugar. Este proceso es similar al que ocurre cuando percibimos como una sola toma lo que en realidad son cientos y cientos de fotografías presentadas en secuencia a una velocidad de 16 cuadros por segundo. En el cine, pues, no existe movimiento de imagen en el sentido físico, sino una relación icónica entre la sucesión de imágenes y nuestra experiencia física del movimiento.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Así, *nuestra experiencia musical guarda una relación icónica con nuestra experiencia corporal del espacio-tiempo*. Pero, además, la música no solo puede provocar respuestas fisiológicas iguales a las que despierta una experiencia espacial "real", sino que puede trascender esta experiencia, otorgándonos una "extensión" del espacio. En palabras de Rubén López Cano:

> La conceptualización espacio-corporal de la música nos permite explorar recovecos cinéticos inusitados. Con la música y dentro de ella nos movemos virtualmente dentro de un espacio que los humanos hemos creado a medida de nuestra fantasía. De este modo la música puede entenderse como una mente extendida: por medio de ella entramos en espacios virtuales donde no llegan nuestras extremidades al tiempo que nos permite movernos en él. Gracias a ella tenemos acceso a un aprendizaje cinético-corporal al que no tendríamos acceso a través de nuestros cuerpos reales en el mundo físico real. La música amplía considerablemente nuestro conocimiento y experiencia cinética, nos da la oportunidad de aplicar nuestra capacidad motriz a situaciones que trascienden el espacio físico y construye un puente entre la espacialidad real y la imaginada. (2005)

La teoría de la mente corporizada de Johnson ha sido aplicada por muchos investigadores al estudio de la música. Entre ellos, está la musicóloga Candance Brower, quien desarrolló toda una explicación de la armonía tonal a partir de las imágenes-esquema de Johnson y la aplicó al análisis de la música de Schubert (Brower, 2000).

Algo que tienen en común los análisis de Brower con los de Johnson es que hacen mucho énfasis en las experiencias comunes a la raza humana y muy poco en las diferencias que se pueden generar entre diversas culturas. Esto deja en el aire la idea errónea de que los significados "corporizados" podrían entenderse como más "naturales" y menos "culturales", con todas las implicaciones que puede tener esta distinción[18].

No sobra, entonces, insistir en que la experiencia corporal del espacio también es una construcción cultural. Sin embargo, no es lo mismo percibir una melodía ascendente "como si fuera" un *ascenso* en el espacio y percibir una modulación a la subdominante como un *alejamiento* del centro[19]. El primer ejemplo parece estar más motivado, más decantado y más interiorizado en nuestra cultura, al punto de que es muy difícil describir una melodía ascendente sin usar una palabra que no constituya ya una referencia espacial. La percepción de la modulación como alejamiento de la tónica es, en cambio, una construcción cultural más compleja, que requiere de una mayor convencionalización de comportamientos musicales y cuya motivación no está tan clara. En efecto, lo que oímos alejarse en una modulación hacia la subdominante no es la *gestalt* de una melodía, ni siquiera de la progresión entendida como gesto. El alejamiento que oímos está más dado en términos de tensión como alejamiento del punto de reposo; pero, para percibir ese aumento de tensión, debemos estar familiarizados con este tipo de descripciones en torno al sistema tonal. En este sentido, el uso de la palabra *metáfora* por parte de Johnson y Brower, para cubrir los dos fenómenos, parece insuficiente. Mientras que la melodía ascendente tiene una relación icónica con un ascenso físico, la modulación a la subdominante solo puede significar alejamiento en virtud de una convención. Es decir, su relación tiende a ser más bien *simbólica*[20].

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

En resumen, las teorías del significado musical basadas en la mente corporizada ofrecen herramientas poderosas para entender de qué manera nuestra experiencia musical está enraizada en nuestra experiencia corporal. Los significados que construimos en y con la música parecen tener una motivación en las relaciones que cada cultura construye entre su música y su percepción del espacio-tiempo. En otras palabras, este conjunto de teorías nos muestran al cuerpo como el lugar de anclaje del significado musical, recuperando el lugar del oyente. Sin embargo, en algunos casos, el énfasis en lo corporal puede llevar a perder algo de lo que se había ganado con el concepto de tópico: el énfasis en el significado como una articulación contingente, que se da como fruto de procesos de convencionalización, bajo condiciones históricas y culturales específicas.

RECONCILIANDO CUERPO, TÓPICO Y COMPETENCIA

Uno de los investigadores que más activamente ha trabajado en una aproximación cognitiva al estudio de la semiótica musical es Rubén López Cano. En su afán de reconciliar los adelantos teóricos del tópico, la competencia y el significado corporizado, este autor ha propuesto una *semiótica cognitivo-enactiva de la música*, acudiendo a los enfoques de la cognición enactiva, desarrollados por Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch. Desde esta perspectiva, la cognición se entiende como "acción efectiva. Una historia de acoplamiento estructural-corporal entre el perceptor y lo percibido que enactúa o hace emerger un mundo" (López Cano, 2002, p. 26)[21]. El rasgo más importante de la enacción es que se basa en una acción corporizada y la participación del cuerpo en la *emergencia enactiva* del significado musical puede adoptar muchas formas[22]. Pero ¿qué es lo que produce estos diferentes tipos de "acoplamientos estructurales" en la audición/interpretación de la música? Para López Cano, parte de la respuesta se encuentra en el concepto de *affordances*, que toma de la teoría ecológica de la percepción visual de Gibson. Las *affordances* son las "invitaciones al uso" que están presentes en la música misma (en cualquier objeto de percepción, en realidad) y que dejan saber con anticipación cuál puede ser la respuesta corporal ante ella: "Son como las prestaciones que un objeto ofrece a un usuario y que este es capaz de reconocer en el momento mismo de la percepción" (López Cano, 2004). Las *affordances*, son producto de una construcción cultural. Por eso, no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos. Ante un grupo de marimba tocando un currulao, por ejemplo, un guapireño se parará a bailar, mientras que un bogotano probablemente se quede sentado escuchando con atención. Tanto el uno como el otro habrán detectado *affordances* distintas que son pertinentes para su percepción.

Ahora, esta diferencia se explica porque cada oyente tiene una experiencia musical que le permite hacer determinadas cosas con la música y esto nos trae de vuelta al problema de la competencia. López Cano no ve la competencia como una acumulación mecánica de informaciones que gradúa al oyente para poder entender la música, sino como una historia de los encuentros entre música y sujeto que se registra en la acción perceptiva y que le permite a un oyente saber qué hacer con la música en un momento

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

determinado. En este sentido, retoma los conceptos de marco (*frame*) y guión (*script*), desarrollados por la inteligencia artificial, para explicar de qué manera se almacenan estos encuentros en forma de abstracciones que puedan ser "usadas" posteriormente (López Cano, 2004).

Los marcos son esquemas cognitivos que sirven para jerarquizar la información a la manera de un "mapa de situación", dándonos una idea de qué esperar en un determinado contexto. Por ejemplo, cuando asistimos a un concierto, esperamos ver algunos elementos básicos: un escenario, sillas, programas de mano. Así mismo, tenemos expectativas generales de lo que sucederá: alguien interpretará música en el escenario y, como resultado, nos emocionaremos y aplaudiremos. Pero la información del marco, aunque es jerarquizada, no establece una secuencia temporal.

Los guiones, por otro lado, son esquemas cognitivos que sirven para organizar la información en una sucesión de eventos. La situación de concierto tiene un guión que podría resumirse así: 1) compramos la boleta, 2) nos entregan un programa de mano, 3) ingresamos a la sala, 4) comienza la primera pieza, 5) termina la primera pieza y aplaudimos, 6) se repiten los pasos 3 y 4 según el número de piezas y 7) salimos de la sala.

Además de los marcos y los guiones, López Cano acude al concepto de *tipo cognitivo* que utiliza Umberto Eco, definiéndolo como "una batería de información organizada" o "una articulación de informaciones que colabora en la exploración del entorno", muy similar a la noción de *type* que usa Peirce (López Cano, 2004). Los marcos y los guiones, al igual que cualquier esquema, entran dentro de esta definición. Los tipos cognitivos son algo privado, es decir, algo que cada individuo construye con base en sus experiencias. Sin embargo, en la medida en que son compartidos dentro de una cultura, los tipos cognitivos también pueden volverse públicos. En otras palabras, los tópicos de la música del clasicismo se pueden entender como tipos cognitivos que se han vuelto colectivos a través de un proceso de convencionalización.

Al mismo tiempo, los tipos cognitivos también son resultado de procesos de *categorización*. Este último concepto es de gran importancia para las ciencias cognitivas porque la categorización es lo que nos permite abstraer experiencias individuales para subsumirlas a conceptos generales. En otras palabras, la categorización no solo nos permite construir tipos cognitivos, sino comunicarlos y hacerlos públicos. Aunque las teorías clásicas de la categorización se basan en la posesión común de unos "rasgos necesarios y suficientes", la investigación empírica sobre las categorías naturales ha mostrado que la categorización que ponemos en juego en nuestra cognición diaria se basa más en los parecidos de familia propuestos por Wittgenstein (López Cano, 2004). A manera de ejemplo, si ubicamos una canción dentro de un determinado género musical, no se debe exclusivamente a que en el sonido encontremos elementos iguales a los que hay en todas las otras canciones del mismo género. La relación entre dichas canciones también puede estar en la semejanza de los materiales y sus usos.

Resumiendo lo anterior, la propuesta de una semiótica cognitivo-enactiva por parte de López Cano constituye un valioso adelanto con miras a conciliar diferentes conceptos desarrollados por la semiótica musical. Gracias a su trabajo, es posible rastrear los hilos que conectan la experiencia corporal individual con los procesos de convencionalización

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

cultural que dan lugar a los tópicos, esquemas y tipos cognitivos en general. En este sentido, constituye una especie de puente necesario entre las teorías de la mente corporizada y las teorías de los tópicos que se han venido desarrollando en el *mainstream* de la semiótica musical. Sin embargo, existe toda un área de la significación musical que no es abordada en profundidad por López Cano y que tiene una vital importancia para el estudio de este tema desde las ciencias sociales.

LAS CONNOTACIONES, LOS MITOS Y EL PODER

> *La expresión y efectuación de los mundos y las subjetividades incluidas en ellos, la creación y la realización de lo sensible (deseos, creencias, inteligencias) preceden a la construcción económica. La guerra económica que se juega a nivel planetario es de este modo y en varios sentidos una guerra estética.*
>
> (Lazzarato, 2006, p. 101)

Esta área, que aparentemente ha sido dejada de lado por la mayoría de los estudios de significación musical, corresponde a las masas de sentido que se producen en la unión del sonido con otros productos culturales y que requieren de una mirada atenta, ya que es en este nivel donde radica el mayor potencial *político* para la música. En palabras de Philip Tagg:

> Las palabras y los números pueden ser los sistemas simbólicos privilegiados en la educación pública. Pero son los medios audiovisuales, más que la palabra escrita, los que cargan los mensajes más penetrantes y persuasivos, influyendo en qué candidatos políticos son elegidos y qué gobiernos son derrocados, por no mencionar qué mercancías se venden, qué estilos de vida se imponen, qué modas se siguen, qué mitos se mantienen y qué ideologías se abrazan. Durante la mayor parte de su programación, la televisión (todavía el más penetrante de los medios masivos), favorece aspectos *no verbales* de la vista y el sonido […] Desafortunadamente, la discusión sobre las estructuras y los significados de la *música* está tan a menudo ausente de estos estudios que es necesario abogar por la construcción de sólidas bases empíricas y teóricas sobre las cuales se pueda construir una *musicología* semiótica de los medios masivos. (Tagg, 2003, p. 7, cursivas en el original)

Para Tagg, la importancia de la música en la sociedad no estriba solo en consideraciones estéticas, sino también en los significados socialmente aceptados que esta ayuda a construir de la mano de otros lenguajes presentes en nuestra cultura y que muestran una relevancia política. Por esta razón, ha escrito sobre las posibilidades de usar la semiótica de Peirce en el estudio de la significación musical. Sin embargo, su afán por utilizar un lenguaje accesible lo ha llevado a usar algunos conceptos de manera esquemática y, por esta razón, ha llegado a ser señalado por algunos investigadores como poco riguroso en el enfoque semiótico[23].

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Uno de sus aportes más comentados es el uso del término *musema*, tomado de Charles Seeger, para referirse a una estructura musical que adquiere un significado más o menos constante a través de su uso reiterado en determinados contextos. En 2004, Tagg presentó una ponencia titulada "Para qué sirve un musema: antidepresivos y la gestión musical de la angustia", en la que hace un rastreo a dos sonoridades que han sido construidas en occidente durante los últimos tres siglos como representativas de la angustia: los acordes semidisminuidos y los acordes con novena añadida. Según Tagg, la ausencia de este tipo de sonoridades en mucha de la música de los medios masivos actuales (como las bandas sonoras de las películas *American Beauty* y *La vida de David Gale*) se puede correlacionar con el aumento en la venta de antidepresivos debido a que nuestra cultura, según él, muestra una creciente dificultad para gestionar el sentimiento de angustia (Tagg, 2004). Con trabajos como este, Tagg hace un interesante llamado a describir las formas en que el poder fluye a través de sonidos musicales concretos. Pero, para seguir en esta dirección, es necesario abrir un paréntesis para hacer algunas reflexiones sobre la relación entre música y poder.

Theodor Adorno ha sido, desde hace décadas, uno de los referentes más importantes al respecto. Más allá de la conocida relación entre la industria cultural y los totalitarismos que Adorno denuncia (junto con Horkheimer) en la *Dialéctica de la ilustración* (2007), para este autor, el poder de la música está en su capacidad para activar ciertos modos de consciencia, entendiendo esta última como la posibilidad de acceder a las diferencias entre razón y materia (DeNora 2003, p. 10). Así, las propiedades formales de la música pueden enaltecer o suprimir ciertas facultades críticas, perceptivas y expresivas (DeNora 2003, p. 10). El problema está en que lo anterior, sumado a una creencia casi reverencial en el ideal de una música autónoma y superior, llevó a Adorno a satanizar y menospreciar cualquier forma de música funcional, especialmente el jazz, al cual veía como un instrumento de alienación. La principal dificultad de la sociología de la música propuesta por Adorno está en la persistente idea del poder como oposición de totalidades: sujeto/objeto, razón/materialidad, alta cultura/baja cultura y buena música/mala música. Por razones como estas, su teoría fue dejada de lado por la sociología de las música y solo en la última década ha empezado a ser recuperada y "actualizada" por investigadores como Tia DeNora (2003).

En contraste, para Michel Foucault, el poder se debe entender en términos de una microfísica que implica ejercicios de resistencia de naturaleza *molecular*. Según una de las últimas definiciones que dio Foucault, el poder es "un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los demás, sino que actúa sobre su propia acción" (citado en Lazzarato, 2006, p. 231), es decir, sobre el entorno, el medio, el campo que hace posible la acción. Esta definición es consecuente con la noción de *tecnologías de gobierno* que Foucault había usado para explicar las tecnologías de disciplinamiento corporal y el control de las poblaciones. Sin embargo, ni las técnicas disciplinarias ni la biopolítica permiten ver con claridad de qué manera pueden fluir las relaciones de poder en el sonido musical.

En este sentido, puede ser útil acudir al concepto de *noopolítica*, utilizado por Maurizio Lazzarato. El término viene del griego *noos* o *noûs* que designa, en Aristóteles, la parte más alta del alma, el intelecto. Lazzarato la entiende como una instancia que se suma a la anatomopolítica y la biopolítica, consistente en la modulación de la memoria, la atención, los afectos y los deseos a partir de la creación de mundos de sentido que

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

fluyen por los medios audiovisuales, el *marketing* y otras máquinas de expresión. A la noopolítica, entonces, le corresponde una parte importante en los procesos de subjetivación, ya no a través del disciplinamiento corporal o del manejo de poblaciones, sino a través de la constitución de *públicos* (Lazzarato, 2006, pp. 93 y ss.).

Este concepto puede ser de mucha utilidad para entender el papel político de la música desde una noción de poder que supere las oposiciones binarias de totalidades. La tarea es identificar el papel de lo musical en la creación de mundos de sentido, con el fin de examinar para qué tipo de intereses son funcionales estos universos ilusorios. Adicionalmente, el rol noopolítico del sonido puede ser rastreado en los procesos de creación de identidades a través de la música, algo que ha sido profundamente estudiado en años recientes. Así como para Hall la identidad es una articulación –un punto de sutura contingente – entre discurso e individuo, la creación de mundos a través de la música se puede entender en la emergencia misma del significado, es decir, como el resultado de diferentes articulaciones entre el sonido construido culturalmente (tópicos, gestos) y un sujeto con unas disposiciones particulares a partir de una experiencia auditiva previa (competencia). Estas articulaciones solo se pueden efectuar en el acto cognitivo, que es donde el significado emerge (de forma enactiva).

En el texto *Mitologías* de Roland Barthes, se encuentra lo que podría entenderse como un mecanismo específico de articulación entre la música y los discursos sociales (2002). Aquí, el semiólogo francés hace una serie de exploraciones en publicaciones como *Paris Match* y *Elle* y da algunos ejemplos de cómo el poder puede circular a través de los textos y las imágenes. El ejemplo más famoso es el de una imagen de un soldado negro saludando a la bandera francesa:

> Estoy en la peluquería, me ofrecen un número de *Paris Match*. En la portada, un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el sentido de la imagen. Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. (Barthes, 2002, p. 207)

Como se puede ver, más allá de la relación obvia entre significante y significado (un negro hace un saludo militar), a Barthes le interesa el siguiente nivel de significación que se produce al partir de la imagen completa de la portada como un nuevo significante, cuyo significado es la imperialidad francesa. Reproduzco a continuación (cuadro 1) el cuadro que usa Barthes para explicar cómo se relacionan estos dos niveles (2002, p. 206):

<table>
<tr><td rowspan="2"></td><td>1.
significante</td><td>2. significado</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">3. signo</td><td>II.</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>lengua</td><td colspan="2">I. SIGNIFICANTE</td><td>SIGNIFICADO</td></tr>
<tr><td colspan="3">III. SIGNO</td><td>MITO</td></tr>
</table>

Cuadro 1. Estructura del mito

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Así, el signo que se produce por la relación de un significante y un significado se convierte en el significante de un segundo sistema semiológico que Barthes llama *sistema mítico*. Este esquema es bastante similar al que se usa normalmente para definir la connotación como un segundo nivel que requiere de una denotación previa. Sin embargo, la particularidad del mito de Barthes consiste en que este segundo nivel semiológico oblitera y deforma la significación del primer nivel. Para aclarar este proceso, Barthes llama *sentido* al signo del primer nivel y *forma* a la naturaleza que adquiere este sentido cuando se convierte en el significante del segundo nivel:

> El significante del mito se presenta en forma ambigua: es a la vez sentido y forma, lleno de un lado, vacío del otro. Como sentido, el significante postula de inmediato una lectura, se lo capta con los ojos, tiene realidad sensorial (a la inversa del significante lingüístico que es de naturaleza puramente psíquica), tiene riqueza […]. Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra […]. El sentido contenía un sistema de valores: una historia, una geografía, una moral, una literatura. La forma ha alejado toda esta riqueza: su pobreza actual requiere de una significación que la reemplace […]. Hay que poner entre paréntesis la biografía del negro si se quiere liberar la imagen, prepararla para recibir su significado. (2002, pp. 208-209)

En otras palabras, el mito deforma el sentido inicial de la imagen para producir la idea de la imperialidad francesa. Pero, además, el mito no podría funcionar si no fuera porque contiene dentro de sí una motivación:

> La significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía (…). Para que la imperialidad francesa impregne al negro que saluda, hace falta una identidad entre la venia del negro y la venia del soldado francés. La motivación es necesaria a la duplicidad misma del mito, el mito juega con la analogía del sentido y de la forma: no hay mito sin forma motivada (Barthes, 2002, p. 219).

De esta manera, los mitos se pueden entender como una forma específica de la creación de mundos que constituye a la noopolítica en el sentido de Lazzarato. Barthes nos da adicionalmente una pista de cómo el poder –presente en el mito– tiene un anclaje semiótico en signos motivados e implica simultáneamente una deformación de sentido.

Un ejemplo de cómo podría funcionar este mecanismo en el caso de la música se puede encontrar en la idea de *nacionalismo* musical: un individuo o un grupo de individuos producen música cotidianamente dentro de su entorno más cercano. Puede ser música para bailar, para celebrar rituales o para cualquier otra función social (por ejemplo, un bambuco: "La guaneña"). Si esta música se produce dentro de unos límites geográficos más o menos definidos y en íntima correspondencia con el grupo humano particular que habita ese espacio, se puede hablar entonces de una relación motivada con el territorio construido socialmente. La música se vuelve un *índice* del "terruño" (por ejemplo, El Cauca) y esa relación es vivida por cada individuo en su cuerpo, en los movimientos que lo conectan con su grupo. El individuo es capaz de encontrar en

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

el sonido unas *affordances* que le dicen cómo usar la música (bailar, escuchar, adorar). Esto le permite construir unos tipos cognitivos comunicables que poco a poco se vuelven parte del repertorio cultural de su sociedad. Estos tipos, a su vez, pueden alcanzar cierto nivel de convención que les permite ser incorporados posteriormente en nuevos textos musicales, como alusiones al territorio o a una cultura basada en un imaginario de territorio (otro bambuco: "El sotareño"). Pero su convencionalización también puede sufrir transformaciones, como la correlación reiterada de la cadencia 7-5-4-3 en tonalidades menores con textos alusivos a tristeza y melancolía (otro bambuco: "Van cantando por la sierra"). Si esto ocurre, se habrá creado un *tópico* que se podría rastrear en diferentes músicas (para este ejemplo, podría hablarse del tópico de la melancolía andina). Aquí, ya se ha producido un primer nivel de mito. Sin embargo, se produce aún un nuevo mito cuando esta relación con un territorio o con la idea de melancolía es usada para construir la idea de una *música nacional*: el sentido de la función de la música, su carácter bailable, sus evocaciones de sentimientos particulares, atadas o no a una concepción cultural de un territorio, son deformadas y alienadas para que la música (el bambuco) haga parte de un nuevo mundo de sentido, "la nacionalidad", que es, a su vez, una construcción noopolítica (que, en este caso, fue puesta al servicio de la nación hispanocatólica y mestiza plasmada en la Constitución de 1886)[24].

TRES ENFOQUES Y UNA PROPUESTA

A través de las páginas anteriores, he intentado describir algunas de las más visibles aproximaciones al estudio de la significación musical con la intención de proponer algún ordenamiento que permita vincularlas para utilizar los principales aportes de cada una. Estas aproximaciones son disímiles, plurales y parecen abordar niveles de significación muy diferentes. Sin embargo, a riesgo de sonar reduccionista, creo que es posible agruparlas en tres grandes enfoques: el enfoque propiamente semiótico o hermenéutico, el enfoque cognitivo o corporal y el enfoque social o político.

En el enfoque *semiótico-hermenéutico*, se podrían incluir todas aquellas propuestas que ponen el peso del análisis principalmente en el texto musical y sus relaciones sígnicas. Este es el enfoque que ha constituido la corriente principal de lo que se conoce como semiótica musical. Aquí entrarían autores como Leonard Meyer, Raymond Monelle, Robert Hatten, Kofi Agawu, Jean Jacques Nattiez, David Lidov y otros. Lo que tienen en común estas propuestas es que dan prelación al tipo de significación musical que puede ser rastreada directamente en la partitura. Aunque ninguno de ellos desconoce la importancia de la música como fenómeno social y cultural, su análisis no aborda el problema que implicaría considerar a cada oyente particular como un elemento relevante en la construcción del significado. Sin embargo, los aportes teóricos de estos enfoques son vitales para cualquier estudio semiótico sobre música. Los conceptos de tópico y de competencia, así como los más recientes avances alrededor de la idea de gesto musical, proporcionan herramientas necesarias para poder describir qué ocurre en el sonido y cómo se relaciona y se organiza en un *texto musical*.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

El enfoque *cognitivo-corporal* es el que se ha venido construyendo desde las ciencias de la cognición musical, las teorías de la mente corporizada y la psicología de la música. Algunos de los autores más importantes son Diana Deutsch, Mark Johnson, John Sloboda, Lawrence Zbikowski y Rubén López Cano. Lo que tienen en común estos enfoques es que ponen el acento en el sujeto oyente, sus mecanismos cognitivos y su dimensión corporal. Desde estos enfoques, no se desconoce en ningún momento la importancia de la construcción social de la música o de la descripción de los eventos sonoros en el texto musical. Sin embargo, su preocupación principal es describir el funcionamiento del sujeto frente a la música: cómo percibe el sonido, cómo categoriza la información percibida, cómo arma esquemas y tipos cognitivos y, finalmente, cómo construye una competencia que le permita construir significado en el acto mismo de la cognición musical. Las propuestas cognitivas son también una herramienta imprescindible para refinar el concepto de competencia y de tópico como construcciones que no radican exclusivamente en el texto. Pero su aporte más importante es el de señalar la importancia del *sujeto* en la significación musical.

Por último, el enfoque *social-político* centra su análisis en las formas en que la sociedad y el poder circulan a través del sonido musical. En este grupo, se ubican Theodor Adorno, Philip Tagg, Simon Frith y la gran mayoría de etnomusicólogos, antropólogos, sociólogos e historiadores que abordan el problema de la música como un elemento relevante en la construcción de identidades individuales y colectivas. Desde la perspectiva social, no se da demasiada relevancia a la descripción de los materiales musicales o la relación de individuos particulares con la música. Su gran aporte consiste en mantener viva la pregunta por el papel de la música en las relaciones de *poder*, algo vital si queremos acercarnos ligeramente a la enorme capacidad de la música para influir en nuestra sociedad, nuestra política y nuestra economía.

Estos tres grandes grupos, aunque no agotan las posibilidades de la semiótica musical, parecen ser representativos de las principales preocupaciones de los investigadores en los últimos treinta años. Ahora, uno de los principales problemas de este campo es la falta de diálogo entre sus diferentes aproximaciones. Por ello, es necesario avanzar hacia una articulación de los tres enfoques con el fin de ampliar la perspectiva de lo que se entiende por significación musical. El significado de la música no se encuentra solo en la partitura o en el oyente. Tampoco, se puede reducir a los discursos que una cultura elabora alrededor de la música. El significado musical es el producto de una cultura y una sociedad, pero se encuentra enraizado, anclado profundamente en los materiales sonoros y en los cuerpos de las personas que escuchan. Por esta razón, he tratado de hacer énfasis en ideas como familiaridad, signos motivados, convención, *affordances* y competencia, que pueden ayudar a conectar el sujeto cognoscente con el texto musical. Así mismo, he subrayado las nociones de articulación, noo-política y mito como elementos clave para conectar al sujeto y el sonido con su entorno social.

No sería descabellado, entonces, pensar en algunas consideraciones metodológicas que entiendan los tres enfoques mencionados como unos niveles mínimos de indagación. La intención de este artículo no es proponer una metodología, pero sí sugerir

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

al menos una lista de preguntas que pueda orientar investigaciones que se pregunten por la significación musical. La lista siguiente es un esbozo de algo que tendría que ser ampliado posteriormente, pero está construida con base en unos criterios mínimos: 1) busca integrar las problemáticas, definiciones y conceptos de los diferentes enfoques explorados en este texto, 2) trata de convertirse en una guía simplificada para la aplicación de dichos conceptos por parte de investigadores de diferentes áreas y 3) busca hacer énfasis en el carácter político de la música, en su participación como elemento clave en los discursos que dan forma a nuestra vida social (ver cuadro 2).

		Preguntas	Recursos metodológicos
Cognitivo corporal	1. Contexto del contacto	¿Cuáles son las circunstancias específicas del contacto corporal con la música (espacio, tiempo, ritual social, etcétera)?	Etnografía, iconografía, fuentes orales y escritas.
	2. Cuerpo	¿Cuáles son las reacciones corporales ante la música?	Etnografía, iconografía, fuentes orales y escritas.
	3. Categorización	¿Cómo se categorizan los elementos presentes en el sonido (los oyentes categorizan por género, por formato, por emociones, etcétera)?	Encuestas, entrevistas, grupos focales, fuentes escritas
	4. Competencia	¿Cuál es la historia musical y auditiva de los oyentes y los intérpretes?	Historias de vida, entrevistas, grupos focales, fuentes escritas
Semiótico-hermenéutico	5. Material	¿Cuáles son los elementos presentes en el sonido musical que sirven como base para la categorización (gestos, melodías, timbres, progresiones armónicas, patrones rítmicos, etcétera)? ¿Existen *affordances* en el texto musical que inviten a usos particulares del sonido? ¿Cómo se construyen estas *affordances* históricamente?	Análisis musical, entrevistas, encuestas.
	6. Motivación	¿En esta historia del sonido existen relaciones icónicas o indéxicas con alguna realidad extramusical? ¿Hay signos motivados?	Análisis musical, revisión histórica, arqueología.
	7. Convención	¿Existe algún grado de convencionalización de estas relaciones? ¿Se puede hablar de la presencia de tópicos en el texto musical? ¿Existen tipos cognitivos comunicables? ¿Qué soporte tiene la circulación social de estos tipos cognitivos (medios de comunicación, gremios, instituciones, etcétera)?	Análisis musical de un repertorio extenso, análisis de los discursos sobre el hecho sonoro.
social-político	8. Mito	¿Estas categorizaciones hacen parte de significaciones sociales más complejas? ¿Dan lugar a la existencia de mitos? ¿Es posible detectar instancias en las que se desvanezca el "sentido" inicial para dar lugar a una nueva significación?	Análisis de la comunicación no musical que acompaña el hecho sonoro: políticas culturales y medios de comunicación.
	9. Noopolítica	¿Qué soporte tiene la circulación social de estos mitos (medios de comunicación, instituciones, etcétera)? ¿Qué mundos de sentido se crean en el mito? ¿Cómo se articulan los sujetos a estos mundos de sentido?	Análisis de la comunicación no musical que acompaña el hecho sonoro: políticas culturales y medios de comunicación.
	10. Poder	¿Qué relaciones de poder están siendo articuladas a través del sonido musical?	Análisis de la información recogida en los tres niveles. Genealogía.

Cuadro 2. Consideraciones metodológicas para el estudio de la significación musical

Como se puede ver en el cuadro, la propuesta consiste en iniciar la indagación sobre la significación musical desde el acto cognitivo, entendido como acción corporizada, para luego examinar cómo esta experiencia se vuelve pública a través de procesos de categorización y convencionalización. La descripción de estos procesos abre la posibilidad de conectar la vivencia corporal de la música con el poder, a través de conceptos como tópico, tipo cognitivo, mito y noopolítica.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Este tipo de abordaje puede ser utilizado en investigaciones de gran alcance, pero también en reflexiones cortas (como en artículos de crítica musical). Así mismo, puede usarse en estudios de carácter histórico, musicológico, social o teórico musical, porque implica hacerse preguntas sobre la historia del sonido, su materialidad, su análisis, sus usos y su dimensión cultural. A continuación, presento una muestra de cómo puede ser aplicado este listado de preguntas a través de un ejemplo hipotético: *la música para planchar*[25].

1) Contexto del contacto. Aunque mucha gente oye baladas románticas en diferentes contextos, la denominación de *plancha* se relaciona frecuentemente con un estado de despecho y con consumo de alcohol en clase alta y media alta, probablemente en compañía de amigos. Para este ejemplo, podemos imaginar una estudiante universitaria que escucha la canción "Yo no te pido la luna" de Daniela Romo, en compañía de varios amigos y después de varios tragos.

2) Cuerpo. La estudiante escucha la música con los ojos cerrados, los hombros encogidos y la cabeza levantada. Canta a todo volumen y probablemente reproduce alguna coreografía ensayada en sus épocas de colegio. El movimiento consiste en la mímica de una emocionalidad exagerada.

3) Categorización. Si a este grupo se le pidiera describir la música probablemente utilizaría términos como "vieja" y "romanticona". Podrían relacionarla con un tipo de "amor romántico" pasado de moda, muy emocional.

4) Competencia. Podemos suponer que la estudiante en cuestión escuchó estas baladas en su casa cuando era niña. Probablemente, la vio como banda sonora de alguna telenovela y esto le permite asociarla con una emocionalidad romántica explícita.

5) Material. En el sonido hay: batería con acento en tiempos 2 y 4, cuerdas sintetizadas, progresiones tonales con armonías secuenciales y presencia de la relativa menor (IV- V- iii - vi - IV- V- I). Al final, modula un tono arriba, pero a través de una secuencia de las cuerdas. Usa timbres electrónicos. El bajo usa notas repetidas. La voz es aguda y nasal y la letra habla de amor eterno. La oyente puede reconocer algunos de estos elementos como *affordances* para el gesto de cerrar los ojos (como la escala de las cuerdas para entrar al coro.

6) Motivación. Esta canción u otras semejantes pueden haber sido escuchadas por nuestra estudiante como banda sonora de alguna telenovela transmitida al mediodía, vista en compañía de la mamá o de la empleada doméstica. Los materiales sonoros (progresiones, timbres, diseño rítmico-melódico) pueden articularse en una relación indéxica, con la emocionalidad femenina en el ámbito doméstico en los años ochenta.

7) Convencionalización. Durante su adolescencia, nuestra estudiante construyó un rechazo a este tipo de música, basada en los gustos compartidos con sus amigas, los locutores radiales y otras fuentes. Probablemente, volvió a escuchar esta canción y otras semejantes como estudiante en un bus de servicio público, lo que reforzó su asociación con las clases bajas. Esto se da, además, en creciente contraste con las armonías modales y la ausencia de sensibles en el rock-pop anglosajón de los años noventa, la música que más le gusta escuchar a nuestra estudiante[26].

8) Mito. A mediados de los noventa, el locutor radial Alejandro Villalobos acuñó el término *música de plancha* y lo convirtió en una etiqueta de mercadeo. A partir de aquí,

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

la experiencia puntual de escucha de nuestra oyente se subsume a la categoría "plancha", logrando que la historia particular de estas escuchas se deforme y dé origen a una significación nueva (aunque parcialmente motivada): l*as baladas románticas de décadas anteriores son música de empleadas de servicio y, como tal, su escucha en emisoras de clase alta es motivo de risa*.

9) Noopolítica. La particularidad del acto de escucha (el despecho y el alcohol) introduce un nuevo mundo de sentido: la "emocionalidad exagerada" asociada a esta música es motivo de risa cuando se observa en clases bajas, pero es un recurso valioso para la gestión de emociones fuertes en clases altas (la mujer emocional de clase baja parece tener algo que no es común en clases altas: la flexibilidad y soltura para expresar sus emociones).

10) Poder. Esta música articula una relación problemática entre clases bajas –que son percibidas como emocionalmente exageradas– y clases altas que tienen un alto grado de represión emocional. La música funciona así como una válvula de escape emocional que está sujeta a un control férreo, pues se constituye como una forma de distinción de clase que asegura la reproducción de relaciones de poder.

Aunque por razones de espacio este ejemplo hipotético es un poco burdo, puede servir como una aproximación inicial para comprender cuáles son las preguntas mínimas de cualquier investigación que se pregunte por la significación musical. Este modesto avance obedece a la firme convicción de que el significado musical es: 1) corporal, anclado en las prácticas y dependiente del contexto; 2) no es una correlación fija, sino el producto de articulaciones contingentes; 3) se construye circularmente entre lo individual y lo colectivo y, por lo tanto, 4) es histórico y maleable: se decanta y se modifica a partir de las prácticas corporales y los encuentros cognitivos con el sonido.

Por estas razones, no tiene mucho sentido estudiar la dimensión cognitiva o el texto musical sin entender que la música vehicula unas relaciones de poder con efectos reales para la gente, al igual que no tiene sentido hablar del papel de la música en la sociedad sin entender de qué manera el sonido concreto y su historia se articulan con un oyente particular, situado histórica y culturalmente.

En este sentido, la presente propuesta busca ser una contribución para reducir la brecha que separa a las disciplinas de investigación musical de los estudios sociales y culturales sobre música. La tarea que queda pendiente es demostrar la viabilidad de esta empresa a través de investigaciones y estudios sobre significación musical en casos concretos.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

NOTAS

1 Si el problema se limitara a los discursos, se podría encontrar verosímil que una canción de cuna se describa como música violenta, oscura y agresiva o que una canción de Megadeath se perciba como una sonoridad propicia para el recogimiento espiritual. Estos ejemplos señalan de una manera muy sencilla que en el sonido circulan significaciones.

2 Todas las citas de textos originales en inglés son traducciones del autor, a menos que se indique lo contrario.

3 Un argumento similar lo expone Raymond Monelle al afirmar que los teóricos "han imaginado que la exclusión de la semántica garantizaría precisión y verificabilidad; dado que la semántica musical fue gobernada tradicionalmente por la teoría de la expresión, que era notoriamente vaga, debía ser extirpada. La música se empezó a considerar abstracta y no-representacional, sin significación de ninguna clase" (2000, p. 9).

4 En los ocho libros de madrigales de Claudio Monteverdi y en otras obras de principios del siglo XVII, es común encontrar recursos musicales que buscan pintar la acción con sonidos. Durante este período, se desarrollaron códigos musicales para imitar fenómenos como el vuelo de los pájaros o el ardor del fuego. Al mismo tiempo, se buscaba sistemáticamente que la música correspondiera puntualmente con las sensaciones espaciales de la narración. Muchos de estos recursos hacen parte de lo que se conoce como *retórica musical*. En este texto, no me referiré específicamente a este campo, pero los interesados pueden encontrar información fácilmente en la red. Un texto relevante al respecto es *Música y retórica en el Barroco*, de Rubén López Cano (2000).

5 De Saussure es considerado el padre de la semiología. En su *Curso de lingüística general* (1998 [1916]) se plantean las bases para el estudio de las estructuras lingüísticas, que se volvieron hegemónicas en el estudio del significado durante todo el siglo XX. Algunos de los aportes más relevantes de Saussure son: 1) la concepción del signo como resultado de la relación entre un significante y un significado 2) la idea de que la estructura del sistema lingüístico se basa enteramente en diferencias y 3) la idea de que estas diferencias estructurales se organizan en pares de oposiciones binarias.

6 Adicionalmente a las críticas de Eco, es importante señalar que la propuesta de Meyer se mueve permanentemente alrededor de la relación estímulo-respuesta. Es decir, toma al cuerpo como un ente pasivo que reacciona a estímulos externos. Como se verá más adelante, este es un punto problemático desde la perspectiva de los más recientes aportes de las ciencias cognitivas y las teorías de la mente corporizada, que constituyen elementos claves para las discusiones contemporáneas de la semiótica musical.

7 Los signos motivados son aquellos que no son arbitrarios sino que tienen una relación directa con su objeto, es decir, no son producto de una convención. A este tipo de signos pertenecen los diagramas, esquemas, metáforas, síntomas, señales y, en general, los signos que Peirce llamaría *íconos* e *índices*.

8 A pesar de su solidez teórica, este texto de Seeger ha sido más reconocido por lo que él identificó como el "predicamento linguocéntrico" y por el uso de la palabra *musema* que por la utilidad analítica de su lógica musical. La razón para esto es que, si bien sus *moods* sirven para describir de forma gráfica los aumentos o descensos en tensión, esto no permite decir mucho más de lo que ya está presente en la escucha musical. Parece que, a final de cuentas, el mismo Seeger termina siendo víctima del predicamento linguocéntrico.

9 Toda la tipología de signos de Peirce está gobernada por tres ideas básicas: la *primeridad*, que es el área de la posibilidad pura; la *secundidad*, que corresponde al plano de lo real, lo que sucede, y la *terceridad*, que es el área del propósito, la intención, el entendimiento y la voluntad. Estas ideas básicas dan lugar a las famosas tricotomías de Peirce, que no son más que la clasificación de los signos de acuerdo con este orden. Así, según la naturaleza del representamen, un signo puede ser un *cualisigno* –es decir, una cualidad pura–, un *sinsigno* –un objeto real– o un l*egisigno*, un tipo o clase convencional, de la cual cada ocurrencia específica sería un sinsigno. La segunda tricotomía es la que se organiza en función del objeto: un *rhema* es un signo que remite a un objeto posible; un *decisigno* representa un objeto real y un *argumento* remite a un objeto legal, como en el caso de un silogismo lógico. Por último, la tricotomía más famosa es la que clasifica los signos según la relación con el objeto: Un *ícono* es un signo que significa en virtud de algún tipo de semejanza con el objeto, como las imágenes, diagramas o metáforas. Un *índice* es un signo que tiene una relación de causalidad o de coocurrencia con su objeto. Tanto íconos como índices se consideran signos motivados porque tienen una relación directa y concreta con el objeto. El tercer tipo de signo es el *símbolo* y significa en virtud de un proceso de convencionalización. El mejor ejemplo de símbolo son las palabras que usamos en cualquier idioma (Monelle, 1992, pp. 193-198).

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

10 Esta distinción parece bastante cercana a la que plantea Mikhail Bakhtin al distinguir entre las formas arquitectónicas y las formas compositivas. Las formas arquitectónicas serían las "formas del valor espiritual y corporal del hombre estético, formas de la naturaleza como el entorno de este, formas del suceso en sus aspectos personal-vital, social, histórico, etc.". Para Bakhtin estas son las "formas de la experiencia estética en su peculiaridad" y son comunes a todas las formas del arte. La relación entre las formas arquitectónicas y las formas compositivas, consiste en que las primeras encuentran su realización en las últimas. En palabras de Bakhtin "la forma arquitectónica determina la elección de la compositiva" (1989, p. 26). Una postura similar se encuentra en Jan Mukarovsky, de la Escuela de Praga, para quien "la obra-cosa funciona solamente como un símbolo externo (como 'significante' en la terminología de Saussure), al que corresponde en la consciencia colectiva un 'significado' (denominado a veces 'objeto estético')" (1977, p. 56).

11 Esta diferencia entre semántica y hermenéutica se puede entender a partir de Paul Ricoeur, quien distingue los *signos*, como elementos que refieren a otros signos, del *discurso* que refiere al mundo. La diferencia sígnica es, entonces, un hecho semiótico mientras que la referencia es un hecho semántico. En otras palabras: "la semiótica es una abstracción de la semántica, que relaciona la constitución interna del signo con los objetivos trascendentes de la referencia" (Ricoeur citado en Monelle, 2000, p. 12). La música tiene relaciones internas entre signos, es decir, tiene relaciones semióticas. Pero entenderla como discurso con referencia trascendente podría implicar caer nuevamente en la trampa de la lingüística. En este sentido, se vuelve relevante una nueva distinción explicada por Ricoeur: los textos literarios, por ser de ficción, no se refieren al mundo real sino que construyen un "mundo alternativo de sentido". El abordaje de este tipo de textos no pertenece al terreno de la semántica, sino de la hermenéutica. La música, en consecuencia, no tendría por qué referirse al mundo real. La música refiere a su propio mundo de sentido, al igual que cualquier texto literario (Monelle, 2000, p. 12). Esta distinción abrió la puerta para que los semióticos musicales se quitaran el peso de la referencia extramusical a objetos concretos y empezaran a trabajar en unos marcos de interpretación alrededor del texto musical.

12 La tercera de Picardía es un gesto muy común en la música del barroco y consiste en la utilización de un acorde mayor como sonoridad final en una tonalidad menor después de un gesto cadencial. Con este procedimiento, se busca dar una mayor estabilidad a la última sonoridad, ya que el acorde mayor se asemeja más a la serie de armónicos naturales, que es el paradigma de estabilidad de las estructuras armónicas. Al usar este recurso, el término marcado en la oposición mayor-menor sería el acorde mayor por su aparición en el contexto de una tonalidad menor.

13 Yendo un poco más allá, ese contenido podría ser entendido como correspondiente a una concepción del mundo (*Weltanschauung*) que hace parte de la base noética de una época y que no necesariamente corresponde a la realidad actual sino que puede integrar elementos de épocas pasadas (Mukarovsky, 1977).

14 En este caso, se produce lo que Bakhtin (1989) llama la "unidad de la cultura" o lo que Mukarovsky (1977) llama la "época".

15 La noción de interpelación que usa Stuart Hall es tomada directamente de la que desarrolla Louis Althusser en su texto sobre los aparatos ideológicos del Estado. Según Althusser, "la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal modo que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o 'transforma' a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) '¡Eh, usted, oiga!'. Si suponemos que la hipotética escena ocurre en la calle, el individuo interpelado se vuelve. Por este simple giro físico de 180 grados se convierte en sujeto. ¿Por qué? Porque reconoció que la interpelación se dirigía 'precisamente' a él y que 'era precisamente él quien había sido interpelado' (y no otro). La experiencia demuestra que las telecomunicaciones prácticas de la interpelación son tales que la interpelación siempre alcanza al hombre buscado: se trate de un llamado verbal o de un toque de silbato, el interpelado reconoce siempre que era precisamente él a quien se interpelaba. No deja de ser este un fenómeno extraño que no solo se explica por el sentimiento de culpabilidad, pese al gran número de personas que 'tienen algo que reprocharse" (Althusser, 1970, pp. 68-69)

16 Nótese la similitud entre la filosofía del significado corporizado de Johnson y la observación que hacía Daniel Webb en 1769 sobre el papel de los "nervios" y los "espíritus" en la percepción del movimiento musical.

17 Es importante tener en cuenta que dichas semejanzas no necesariamente se basan en que haya elementos discretos compartidos, sino que más bien se fundan en el tipo de parecidos de familia de los que habla Wittgenstein.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

18 Claro está que ninguno de los dos afirma que la experiencia corporal conduzca a significados universales, pero, por lo menos en el caso de Brower, su descripción de la tonalidad evita cualquier comentario sobre los procesos históricos locales y complejos que dieron lugar al origen de las tensiones tonales y la idea de progresión armónica.

19 En la música tonal, la modulación es el proceso armónico por el cual se cambia de centro tonal o de tónica. La subdominante es el cuarto grado de la escala contando a partir de la tónica, que es la nota principal. La modulación a la subdominante consiste en el proceso por el cual el cuarto grado se convierte en la nueva tónica.

20 En un experimento informal muy sencillo, le pedí a una persona que no es músico que me dijera qué tipo de movimiento espacial podía asignar tanto a una melodía ascendente, como a una modulación. En el caso de la melodía ascendente, no tuvo ninguna duda en asignar un movimiento ascendente. Sin embargo, ante el ejemplo de la modulación, dijo que percibía más bien un acercamiento, pero no porque estuviera siguiendo un flujo de tensión, sino porque el volumen se hacía más alto en el momento de la modulación: "entre más cerca, más duro". En ese caso, se podría decir que, en efecto, hay una relación icónica entre el aumento o descenso de la intensidad y el acercamiento o alejamiento del objeto. Pero no es claro que esto suceda de igual manera en la percepción de la tensión tonal en personas sin entrenamiento musical.

21 Nótese el parecido entre la idea de a*coplamiento estructural-corporal* de la cognición enactiva y la noción de *articulación* que utiliza Stuart Hall. Desde esta perspectiva, el ejercicio cognitivo se podría entender como un tipo de articulación, es decir, de relación contingente, entre el perceptor y lo percibido. La relación es contingente porque su resultado está sujeto a la historia particular del individuo y al entorno cultural en el que se da este contacto.

22 López Cano plantea al menos once formas en que el cuerpo participa de los procesos musicales: 1) actividad motora productora de un sonido musical, es decir, los movimientos que hacemos para producir el sonido; 2) actividad motora que acompaña la producción de un sonido musical o los movimientos que no intervienen directamente en el sonido; 3) las propiocepciones; 4) las acciones, posturas o patologías desarrolladas con/en música; 5) la neurología, fisiología, sensoriomotricidad y niveles cognitivos superiores en la audición; 6) la actividad motora manifiesta en la percepción musical (como el baile); 7) la actividad sonora encubierta en la percepción musical; 8) la proyección metafórica de esquemas cognitivos corporales (como los propuestos por Johnson); 9) las emociones musicales (o respuestas fisiológicas asociadas a emociones); 10) la semiotización corporal de la música y 11) los discursos corporizados sobre la música (López Cano, 2005).

23 Raymond Monelle, por ejemplo, llega a decir explícitamente que la visión del significado que usa Tagg es tan ingenua como la de Deryck Cooke (1992, p. 13).

24 La cadencia 7-5-4-3 en tonalidades menores con finalización sincopada en tiempo débil es un gesto muy común en diversos géneros musicales colombianos, especialmente los que muestran alguna relación con el suroccidente del país: bambucos caucanos, currulaos, pasillos y valses ecuatorianos, aunque también llega a aparecer en varias piezas musicales de la Costa Atlántica. En muchos bambucos urbanos anteriores a 1930, este gesto aparece fuertemente correlacionado con la idea de melancolía. La investigación de cómo se ha construido este tópico –junto con otros presentes en las músicas populares colombianas– y de cómo ha tenido un papel noopolítico en el proceso de construcción de nación, hace parte de mi tesis de doctorado, actualmente en elaboración.

25 La música de plancha o para planchar es una denominación comercial conocida en Colombia que abarca las baladas en español de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado y que se ha marcado y mercadeado desde mediados de los años noventa como música propia de las clases bajas, en general, y las empleadas domésticas, en particular, especialmente desde emisoras juveniles de clase alta y media alta.

26 La sensible es el séptimo grado de la escala diatónica cuando se encuentra a medio tono de la tónica. Se caracteriza por una tensión melódica ascendente que constituye gran parte de la tensión de los acordes de dominante.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

REFERENCIAS

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.

Agawu, V. Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

Agawu, V. Kofi. "Review: Music and Discourse J. J. Nattiez". *Music & Letters* 73 (2), 1992: 317-319

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Medellín: Pepe, 1970.

Bakhtin, Mikhail. T*eoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.

Barthes, Roland. *Mitologías*. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2002.

Boilés, Charles. "Tepehua Thought-Song. A Case of Semantic Signaling". *Ethnomusicology* 11 (3), 1967: 267-292

Brower, Candance. "A Cognitive Theory of Musical Meaning". *Journal of Music Theory* 44 (2), 2000: 323-379.

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press, 2001.

Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea, 1999.

DeNora, Tia. After Adorno. *Rethinking Music Sociology.* New York: Cambridge University Press, 2003

Deutsch, Diana. *The Psychology of Music.* San Diego: Academic Press, 1998.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

Frith, Simon. "Music and identity". En *Questions of cultural identity,* ed. Stuart Hall y Paul Du Gay. Londres: Sage Publications, 1996.

Grossberg, Lawrence. "On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall". En *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morley y Kuan-Hsing Chen. Londres: Routledge, 1996.

Hall, Stuart. "Quién necesita identidad". En *Cuestiones de identidad cultura*l. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004a.

Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004b.

Hatten, Robert S. "A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert". En *Music and Gesture*, ed. Anthony Gritten y Elaine King. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

Horkheimer, M. y Theodore Adorno. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal, 2007

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Kruse, Felicia. "Is music a pure icon?". *Transactions of the Charles Peirce Society* 43 (4), 2007: 626-635.

Lakoff, George y Mark Johnson. P*hilosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books Perseus Books Group, 1999.

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1991.

Larson, Steve. "Musical Forces and Melodic Patterns". *Theory and Practice* 22/23, 1997-98: 55-71.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77

Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2002.

López Cano, Rubén. "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición". *Revista Transcultural de Música* [En línea] núm. 9, 2005. http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm (Acceso: 20 de abril de 2011).

López Cano, Rubén. "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical". [En línea]. 2004. http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html (Acceso: 20 de abril de 2011).

López Cano, Rubén. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco* 9 (25), 2002.

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: Unam, 2000.

Martínez, José Luiz. "A Semiotic Theory of Music: According to a Peircian rationale". [En línea]. 2000. http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm (Acceso: 24 de abril de 2011).

Martínez, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001.

Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Philadelphia: Harwood Academic, 1992.

Mukarovsky, Jan. E*scritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style.* London: Schirmer Books, 1980.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1998.

Seeger, Charles. "On the moods of a music-logic". *Journal of the American Musicological Society* 13, 1960: 224-261.

Sloboda, John A. *The Musical Mind the Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University, 2003.

Tagg, Philip. "Para qué sirve un musema. Antidepresivos y la gestión musical de la angustia". Conferencia presentada en el V Congreso de IASPM-AL, Río de Janeiro [En línea]. 2004. http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/PARA%20QUE%20SIRVE%20UN%20MUSEMA%20(esp).pdf (Acceso: 15 de marzo de 2011).

Tagg, Philip. "Introductory Notes to the Semiotics of Music". [En línea]. 1999. http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf (Acceso: 15 de marzo de 2011).

Tagg, Philip y Robert Clarida. Ten Little Title Tunes. *Towards a Musicology of the Mass Media*. Montreal: The Mass Media Music Scholars Press, 2003.

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Turino, Thomas. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43 (2) (Primavera-verano, 1999): 221-255.

Vila, Pablo. "Música e identidad". En *Cuadernos de nación. Músicas en transición*, ed. Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012/ ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77
Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas Unam, 1988.

Zbikowski, Lawrence Michael. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Cómo citar este artículo:

Hernández Salgar, Óscar. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 39-77, 2012.

Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670
Bogotá, D.C., Colombia / pp. 39 - 77